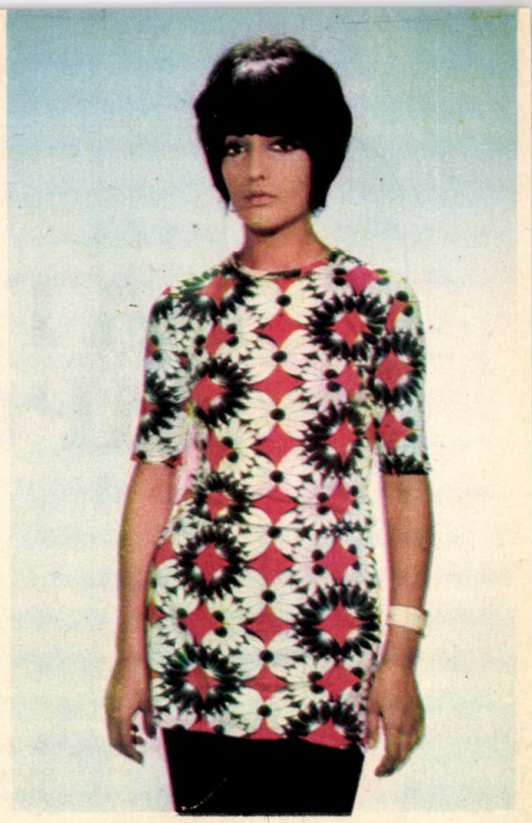
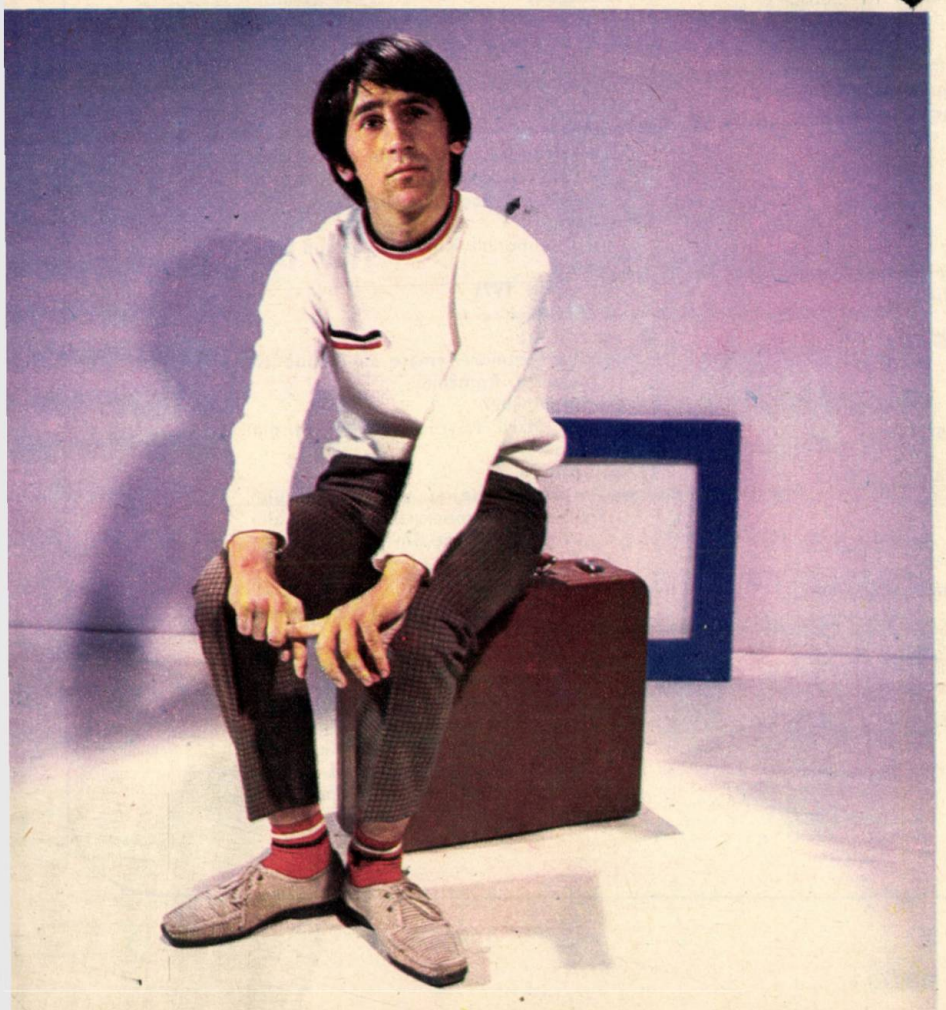
Un film: **patru debuturi**
«Reconstituirea»



O ultimă promisiune
Carmen Strujac

Hazul simplu, cuceritor
George Mihăiță



trează și în «Prea mic pentru un război atît de mare» unde dă viață și firesc unui personaj destul de episodic, fixînd o posibilă idilă între ea și Dan Nuțu, între ea și spectator.

Nicolae Wolcz tot în aceleași filme se reține (excelent în rolul operatorului din «Reconstituirea» și foarte bun mim în clovnul din «Prea mic pentru un război atît de mare). Un interpret cu mari disponibilități, un actor filmic și expresiv.

Liviu Rozorea (student I.A.T.C., secția germană) se impune atenției pe o partitură scurtă: neamțul din filmul «Prea mic pentru un război atît de mare», cu dificilele lui treceri de la bucurie la disperare, cu mișcările lui nevropate, cu prim-planul memorabil de lîngă drum (ochii aceia sticloși, înspăimîntați, ochii marcați de malaria războiului) cu rîsul spart — o adevărată și reușită compoziție.

În sfîrșit, o ultimă promisiune: **Carmen Strujac.** Nu i-am văzut filmele. Nu le-a văzut încă în acest moment nimeni. Sper că vor fi foarte bune. E studentă la I.A.T.C., e frumoasă, o frumusețe clasică și particularizată, are personalitate, cred că are stofă de vedetă. Joacă în «Haiducii» lui Cocea rolul «Caliopi».

Îi semnez din toată inima această poliță în alb.

Mihai IACOB

ALMANAH.CINEMA.C-

DATE IMPORTANTE '71

18 ianuarie
Se implinesc 150 de ani de cînd pandurii, avînd în frunte pe Tudor Vladimirescu, încep răscoala în Oltenia și Muntenia.

24 ianuarie 1859
— Unirea Principatelor Române.

Ianuarie—februarie 1933
— Au avut loc eroicele lupte ale muncitorilor ceferiști și petroliști, conduse de P.C.R.

6 martie 1945
— Se implinesc 26 de ani de la instaurarea primului guvern democratic din istoria României condus de dr. Petru Groza.

8 martie
— Ziua internațională a femeii.

7—9 martie
— 5 ani de la Congresul de constituire a Uniunii Naționale a Cooperativelor Agricole de Producție.

18 martie
— 100 de ani de la proclamarea Comunei din Paris.

21 martie 1922
— Crearea de către P.C.R. a organizației comuniste de tineret — U.T.C.

21 martie 1971
— Ziua internațională pentru eliminarea discriminării rasiale.

22 aprilie
— 101 ani de la nașterea lui V.I. Lenin.

1 Mai
— Ziua solidarității internaționale a celor ce muncesc

2 mai
— Ziua tineretului din Republica Socialistă România.

5 mai 1818
— S-a născut Karl Marx.

8 mai
— 50 de ani de la crearea Partidului Comunist Român

9 mai 1877
— Proclamarea independenței de stat a României.

9 mai 1945
—Ziua victoriei împotriva fascismului.

1 iunie
— Ziua internațională pentru apărarea copilului.

6—12 august
— Se împlinesc doi ani de cînd au avut loc lucrările Congresului al X-lea al P.C.R.

15 august
— Ziua presei române.

21 august
— 6 ani de la adoptarea de către Marea Adunare Națională a Constituției Republicii Socialiste România.

23 August
— Ziua eliberării României de sub jugul fascist.

3 octombrie 1971
— Ziua recoltei.

25 octombrie
— Ziua Forțelor Armate ale Republicii Socialiste România.

7 noiembrie 1917
— Ziua Marii Revoluții Socialiste din Octombrie.

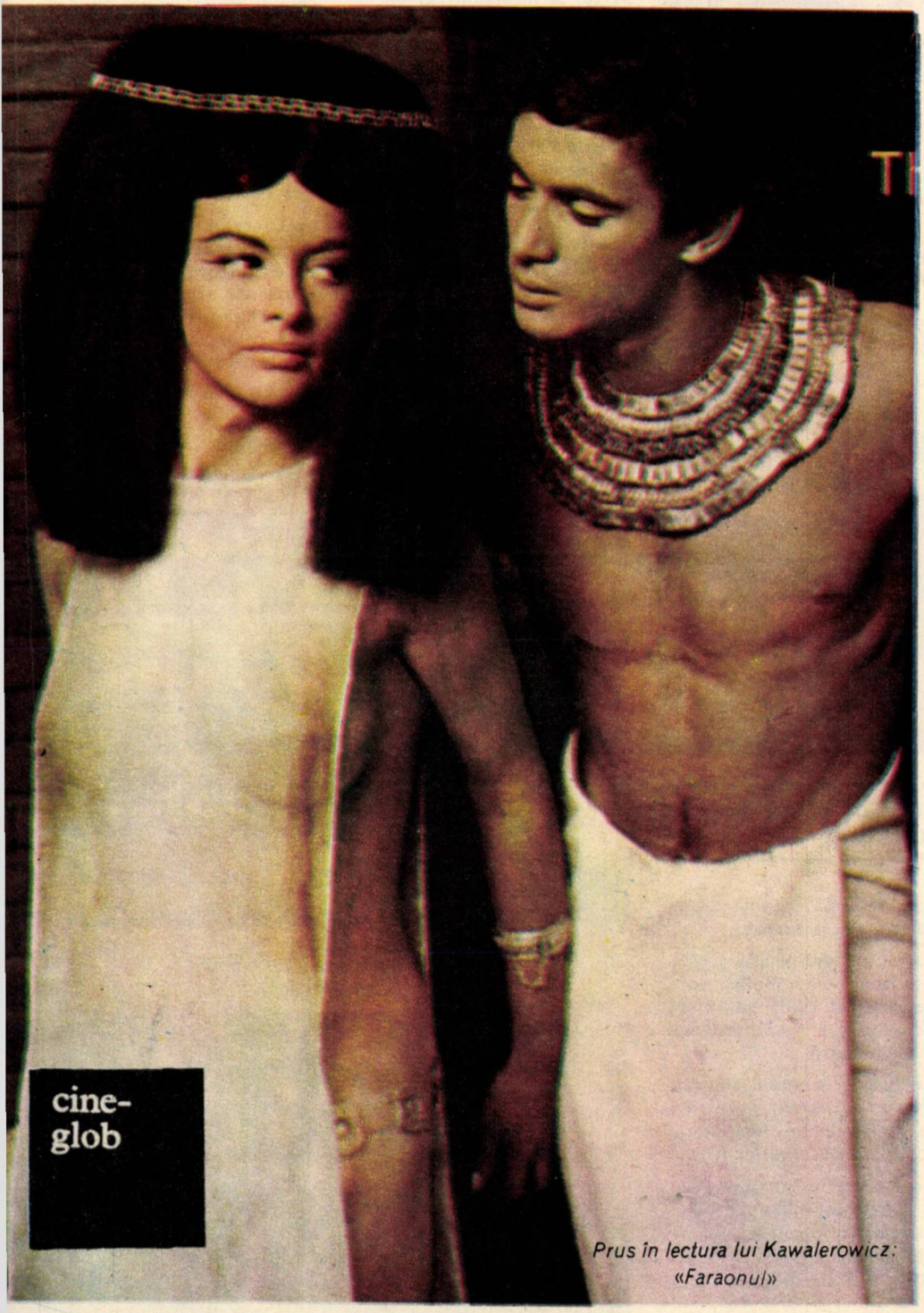
19 noiembrie
— 25 de ani de la victoria Blocului Partidelor Democrate în primele alegeri parlamentare din perioada postbelică (1946)

28 noiembrie
— 151 de ani de la nașterea lui Friedrich Engels

1 decembrie 1918
— Unirea Transilvaniei cu România.

30 Decembrie 1947
— Abolirea monarhiei și proclamarea Republicii Populare Române. La 21 august 1965, țara noastră a devenit Republica Socialistă România.

MERIDIANUL I CINEMATOGRAFIC TRECE PRIN EST



Prus în lectura lui Kawalerowicz: «Faraonul»

Profunzime și gravitate în meditație: POLONIA

● «Maica Ioana a îngerilor» face din Jerzy Kawalerowicz un cineast de reputație europeană. Profunzime și gravitate în meditație, pledoarie umanistă. Simț plastic excepțional.

● Descoperirea superproducțiilor: «Cavalerii teutoni» de Alexander Ford. Sienkiewicz într-o imagine naivă și fastuoasă.

● Andrzej Wajda pătrunde în universul tineretului contemporan: «Inocenții fermecători». Puritate de stil, virtuozitate.

● Andrzej Munk moare în 1961. A lăsat puține filme, între care «Eroica», pamflet virulent la adresa eroismului de paradă, «Noroc de vînzare», bufonadă amară și melancolică, «Pasagera» rămas neterminat. Putea fi o capodoperă.

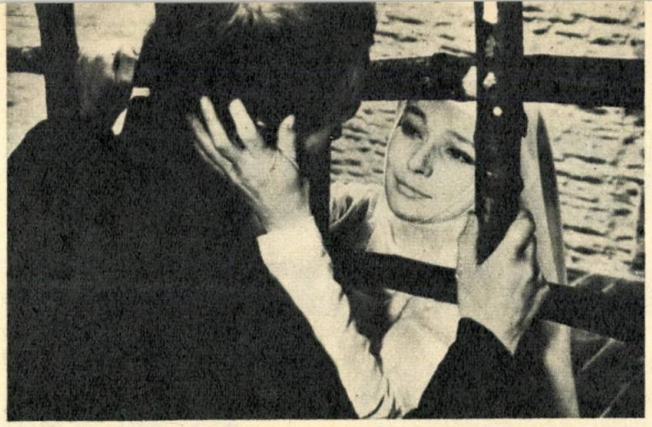
● Un Wajda minor dar nu fără putere de fascinație: «Lady Macbeth din Siberia». Un Wajda expresionist și baroc: «Samson».

● După cîteva scurt-metraje, mici parabole în cheie burlescă, Roman Polanski regizează «Cuțitul în apă». Succes de public și de critică.

● Rozewicz, Lesiewicz, Morgenstern, Lenartowicz caută diamante și găsesc cenușă.

● Cineaști de prima mînă: Jan Rybkovski («La noapte va muri orașul»), Wojciech Has («Arta de a fi iubită»), Tadeusz Konwicki («Salto»).

● Zeromski în lectura lui Wajda: «Cenușa».



Măsura plasticii
(«Maica Ioana a îngerilor»)

● Jerzy Skolimowski: jurnalul intim al unei generații («Rysopsis», «Bariera», «Walkover»).

● După moartea lui Zbigniew Cybulski (1967), Beata Tyszkiewicz rămîne vedeta numărul unu a ecranului polonez.

● Polanski, Skolimowski, Kawalerowicz, Wajda turnează în străinătate.

● Vocația cinematografului poetic: «Viața lui Matei» de Witold Leszczynski.

Descoperirea super-producțiilor
(«Cenușa»)

Sensul gesturilor umane: CEHOSLOVACIA

Curaj pentru fiecare zi
(Jana Brejchova)

● 1960—63: Semne de înnoire, suflu proaspăt.

● «Cînd vine pisica» de Vojtech Jasny: o parabolă despre ipocrizie, o acidă satiră de moravuri sub aparența feerică a unui basm.

● Prolog la «noul cinematograf»: «Soarele în plasă» de Ștefan Uher. Simplitate, simț viu al observației, lirism.

● 1963: «Concurs» și «Asul de pică» de Milos Forman. Primele mari biruințe ale tînărului cinematograf. Din declarațiile și articolele cineastului: «Se poate spune totul cu o voce domoală și chiar glumind»... «Subiecte mari și sublim de naive despre sensul vieții, viitorul omului etc, au fost și vor fi fără îndoială încă multe în cinematograf. Atunci de ce nu ne-am întoarce spre cealaltă parte, să încercăm cel puțin să descoperim sensul gesturilor umane, al cuvintelor, al surîsului, al lacrimilor...»

● Vera Chytilova: «Plafonul», «Despre altceva», «Micile margarete». Acuitate psihologică, tandrețe și ironie, grație fantezistă, splendoare plastică.

● Filme bune aparținînd cineaștilor din generația mijlocie: «Transportul spre rai» de Zbynek Brynych, «Moartea se numește Engelchen», «Acuzatul» de Klos și Kadar, «Zidul înalt» de Karel Kachyna, «Porumbelul alb» de Frantisek Vlacil.

● 1965: «Iubirile unei blonde» de Forman (cu Hana Brejchova).

● Profuzie de talente: Evald Schorm, Jaromil Jires, Jan Nemec, Jiri Menzel, Jan Schmidt, Pavel Juracek. Numitorul comun — luciditate și pasiunea adevărului. Formule stilistice dintre cele mai diverse.

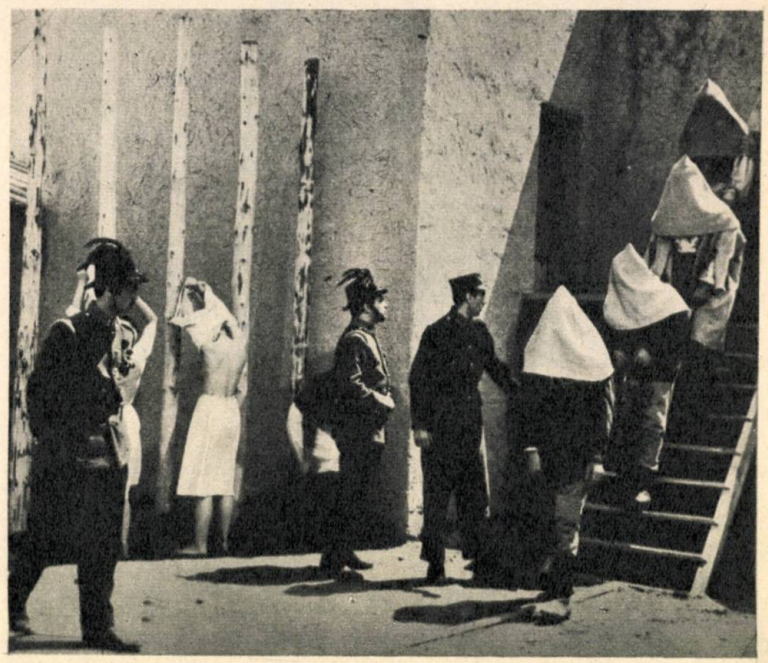
● 1966—68: Un nou val de debutanți — Ivan Passer, Antonin Masa, Hunek, Bocan, Vera Plivova.

● Dintr-un articol al lui Juracek: «Trebuie să ai curajul să-ți asumi riscuri căci fiecare dintre noi vorbește pentru el însuși și pentru a acoperi vocea celor care vorbesc în numele nostru».

Firescul «a trăi»
(«O căruță pentru Viena»)

Se poate spune totul glumind
(«Balul pompierilor»)

Noi talente în arenă
(«Piatra aruncată în sus»)



Fragment de trilogie
(«Sărmanii flăcăi»)

Ardoare și spontaneitate: UNGARIA

Vîrsta: două decenii de cinema
(Mari Töröcsik)

● După 1964, tînăra generație se afirmă furtunos.

● «În vîltoare» al lui István Gaál recomandă noul cinema atenției generale (Karlovy-Vary '64). Gaál realizează apoi «Anii verzi», «Botezul», «Șoimii». Finețe analitică, ardoare și spontaneitate, poezie tragică.

● Marea revelație – Miklos Jancsó: «Sărmanii flăcăi», «Roșii și albii», «Liniște și strigăt», «Vînturi strălucitoare». Personalitatea cea mai puternică a întregii cinematografii maghiare.

● Apariții remarcabile – István Szabo: («Vîrsta iluziilor», «Tatăl») Ferenc Kosá: («Zece mii de sori»).

● Veteranii țin pasul cu tinerii: «20 de ore» de Zoltán Fabri.

● Înflorirea documentarului: Judit Elek.

● Alte talente în arenă: Pál Sándor («Clovni pe pereți»), Marta Mészáros («O zi oarecare»), András Kovács («Zile reci», «Zidurile»).

● 1968: colocviul FIPRESCI de la Budapesta consacrat tînărului cinematograf.

Polemica cu retorica și idilismul: IUGOSLAVIA

Pînă în 1960:

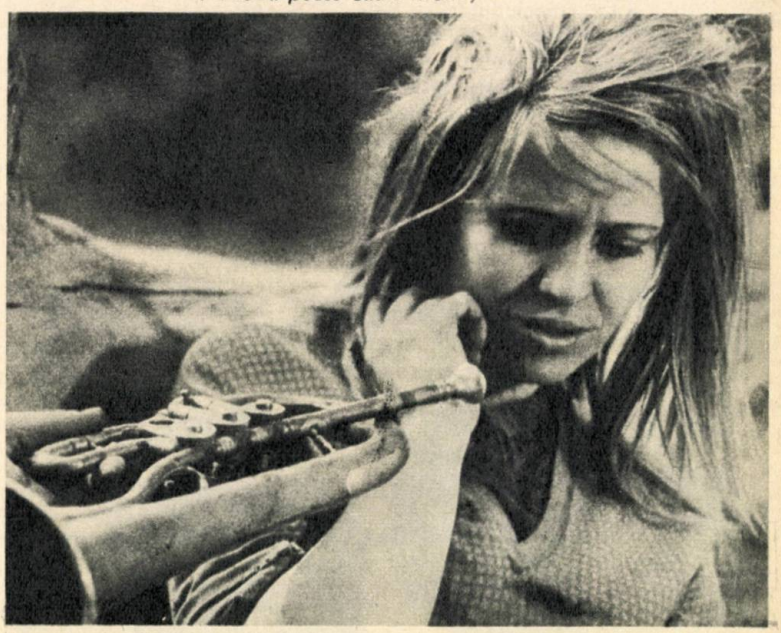
● Filme bune de Vladimir Stojanović («Bani blestemați»), Vladimir Pogačić («Cei mari și cei mici), Veljko Bulajić («Tren fără orar»).

● În animație Vukotić, Kolar, Mimica fac să se vorbească de «Școala de la Zagreb».

● Producția crește vertiginos de la an la an: 100 de filme de ficțiune în 1959.

● 1960: France Stiglić se impune peste hotare: «Al

Trimbița nevinovăției
(«Ploua peste satul meu»)



Revelația Makavejev
(«Omul nu e pasăre»)

nouălea cerc».

● 1960—61: apariția noului val, afirmarea tinerei generații.

● Bostjan Hladnik, fost cineamator și student la IDHEC, dă semnalul rupturii cu cinematograful tradițional: «Dansul sub ploaie», «Castelul de nisip», «Erotikon». Polemică cu retorica și idilismul, căutări de limbaj.

● Bulajić regizează «Kozara», cronică patetică a luptelor de partizani.

● Un nou asalt al tinerilor — Aleksandar Petrović: «Doi». «După părerea mea, formula filmului modern presupune integrarea construcției poetice în aspectul real al lucrurilor», declara autorul.

● La cineclubul din Belgrad, o pleiadă de talente: Zivojin Pavlović, Dusan Makavejev, Purisa Djordjević, Kokan Rakonjać, Marko Babać.

● Mimica părăsește animația pentru filmul jucat: «Prometeu de pe insula Visevica», «Luni sau marți».

● Vladimir Zivojinović și Milena Dravić devin cele mai mari staruri ale filmului iugoslav.

● 1965 e anul revelației Makavejev («Omul nu e pasăre»). Documentarism, duritate buñueliană, amestec de lirism și dramatism, de pitoresc și sordid, rigoare stilistică. Deviza cineastului: «Viața e o serie de abstracții».

● «Am întîlnit țigani fericiți» îi aduce lui Petrović succesul internațional (cît de meritat?).

● Makavejev se lasă ispitit de cinematograful-pop: «Inocență fără apărare».

● Ultimele revelații: Boro Drasković («Horoscop») și Zelimir Zelnik («Opera prima»).

● Epopeea Rezistenței evocată într-o vastă frescă: «Bătălia de pe Neretva» de Bulajić.

«Rondo» iugoslav
(Milena Dravić și Stevo Zigon)

Un bărbat și o altă femeie
(«Ocolul»)

Lirism, vocație poetică: BULGARIA

● Nume pe care le-am memorat: Ranghel Vîlceanov («Esop»), Binka Jeliazkova («Balonul»), Vîlo Radev («Hoțul de piersici», cu Nevena Kokanova), Todor Stoianov și Grișa Ostrovski («Ocolul»), Todor Dinov (în filmul de animație).

● Nume de reținut: Nikolai Korabov («Autorizație de căsătorie»), Iakim Iakimov («Vicisitudini familiale»). Pe ansamblu am desprins o anume înclinație spre lirism, o particulară vocație poetică.

O super-vedetă națională
(Ilka Zefirova)

ÎNAINTE ȘI DUPĂ COPILĂRIA LUI IVAN

O generație ce continuă drumul deschis de Eisenstein, Dziga Vertov, Pudovkin, Dovjenko.

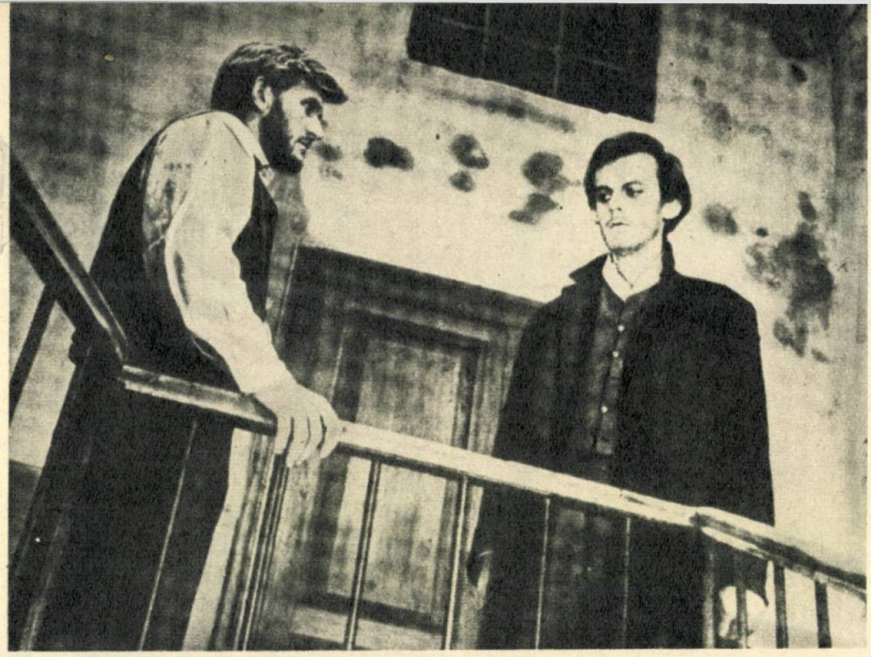
Cinema

La 25 de ani după victorie, războiul continuă să fie în centrul interesului cineaștilor sovietici de toate generațiile. E adevărat, a crescut o nouă generație care îl cunoaște numai din cărți și povestiri. Dar cu cît trece vremea cu atît mai mare este dorința acelora care s-au născut în timp de pace să înțeleagă sensurile acelor vremi de suferințe cumplite și de glorie. Astfel au apărut în anii '60 o serie de filme mai lucide, mai profunde și mai dure despre război. Nu mai sînt epopei cu sfinți care merg senin la moarte, ci sînt povestiri despre oameni care mor cu conștiința datoriei împlinite, dar care nu ascund cît de mult ar fi vrut să trăiască. «Pace noului venit» în regia lui Alov și Naumov, «Copilăria lui Ivan» în regia lui Tarkovski sau «Vii și morți» de A. Stolper după romanul lui K. Simonov, sînt doar cîteva dintre tulburătoarele mărturii imprimate pe peliculă despre eroica epopee a armatei roșii în lupta împotriva fascismului.

Cărturarul revoluției

Lenin și Revoluția au fost cel de-al doilea filon al realității istorice care a inspirat cineaștii sovietici în ultima decadă.

Cu «Lenin în Polonia», Serghei Iutkevici a înscris o nouă filă, de o auten-



Dostoievski scenarist post-mortem al ecranului
(«Crimă și pedeapsă» de Lev Kulidjanov)

tică originalitate și forță emoțională, în bogata cine-epopee leniniană. Ca și în precedentul său film pe această temă, «Povestiri despre Lenin», Iutkevici a fost preocupat nu de dezvăluirea evenimentelor exterioare ale vieții lui Lenin, ci de dinamica gîndirii leniniste. «Am dorit, spunea regizorul, să eliberăm evenimentele și faptele de tot ce poate fi aflat din orice sursă de informații, de tot ce uneori apare ca arhicunoscut».

Îmbrăcînd forma experimentală de film monolog, «Lenin în Polonia» a înregistrat resorturile intime ale meditațiilor lui Lenin despre revoluție, despre victoria luptelor revoluționare de eliberare națională, dar nu numai despre ele, ci și despre prietenie și dragoste, despre fidelitate și datorie. Unul dintre numeroasele filme cu care cinematografia sovietică s-a pregătit să întîmpine a 100-a aniversare a nașterii lui V.I. Lenin, a fost filmul lui Karasik, «6 iulie», film căruia i se poate prevedea o lungă existență, dincolo de deceniul în care a fost creat.

Conceput în stil de cronică a unei zile — 6 iulie 1918 — filmul reconstituia dramatica înfruntare dintre bolșevici și socialiști-revoluționari în jurul uneia din chestiunile vitale pentru tînăra Republică Sovietică: pacea de la Brest. În manieră documentară, retrospectiva istorică este privită cu ochiul proaspăt al omului contemporan.

Un Shakespeare contemporan
(«Hamlet» de Kozințev)

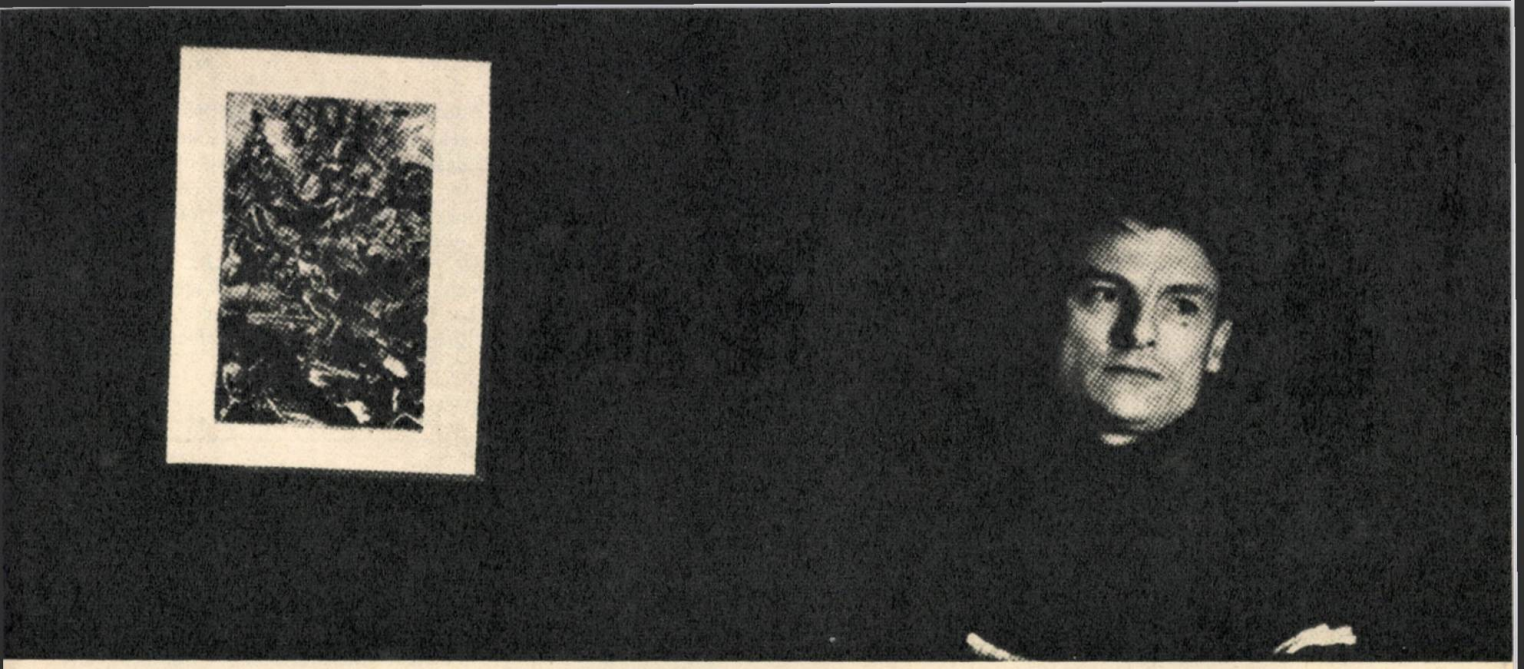
Aventura în zilele noastre

Alături de marile filme despre revoluție și război, setea de fapte eroice, ieșite din comun, dorința spectatorilor de a întîlni pe ecran oameni puternici și curajoși, suflete tari în situații-limită a determinat apariția unui șir întreg de filme aparținînd genului, să-i zicem, de aventuri și spionaj. Dar al «aventurii» zilelor noastre care nu exclude caracterul autentic și veridic al eroismului sau senzaționalul actelor de patriotism cotidian. Ele sînt filmele eroilor de fiecare zi.

Printre filmele de acest fel, un loc aparte îl ocupă «Sezonul mort» al tînărului regizor S. Kuliș, care sparge tiparele obișnuite ale genului. În locul detectivului binecunoscut, aflat într-o continuă agitație pur exterioară, întîlnim aici un caracter complex, un intelectual superior, un om cu O mare — antipodul tipului James Bond. Subiectul filmului este destul de simplu: un agent sovietic are misiunea de a găsi un criminal de război fascist camuflat sub titluri științifice, care lucrează la punerea la punct a unei substanțe chimice cu efecte dezastruoase asupra creierului omenesc, de a-l găsi și de a zădărnici transmiterea acestei descoperiri unei agenturi aflate în slujba cercurilor imperialiste. O atmosferă de intensă încordare redă cu măiestrie dramatismul ascuțit al înfruntărilor. Regizorul a izbutit să înfățișeze cu multă pregnanță ce deosebește chipul agentului sovietic de cel al adversarilor săi.

Contemporanii nostri

Cineaștii au fost adesea dezavuați de către critică pentru că nu abordează întotdeauna consecvent și curajos tematica contemporană. Trebuie admis însă că în acest deceniu cîteva din marile filme au fost de acest gen. «Cu 9 zile dintr-un an», Romm a închinat un emoționant imn pasiunii cunoașterii și abnegației omului de știință sovietic. Opera regizorului Saltîkov, «Președintele», a întreprins o analiză lucidă și aspră a imenselor greutăți materiale și morale învinse de țărănimea colhoznică pînă la statornicirea în profunzime a



O pleiadă de tineri regizori... (Andrei Tarkovski)

normelor de viață socialistă la sate. Aceeași atitudine necruțătoare de respingere a adevărurilor comode și a indiferenței, am regăsit-o în «Contemporanul tău», film cu care regizorul Iuri Raizman a dorit să continue «Comunistul». După cum arată titlul, filmul «Contemporanul tău» este o patetică dezbatere a proceselor morale care se petrec în conștiința și viața oamenilor sovietici de azi.

Am amintit 3 filme mari inspirate din problematica de mare rezonanță socială a celor 3 categorii fundamentale ale societății sovietice — respectiv intelectualii, muncitorii, și țăranii —

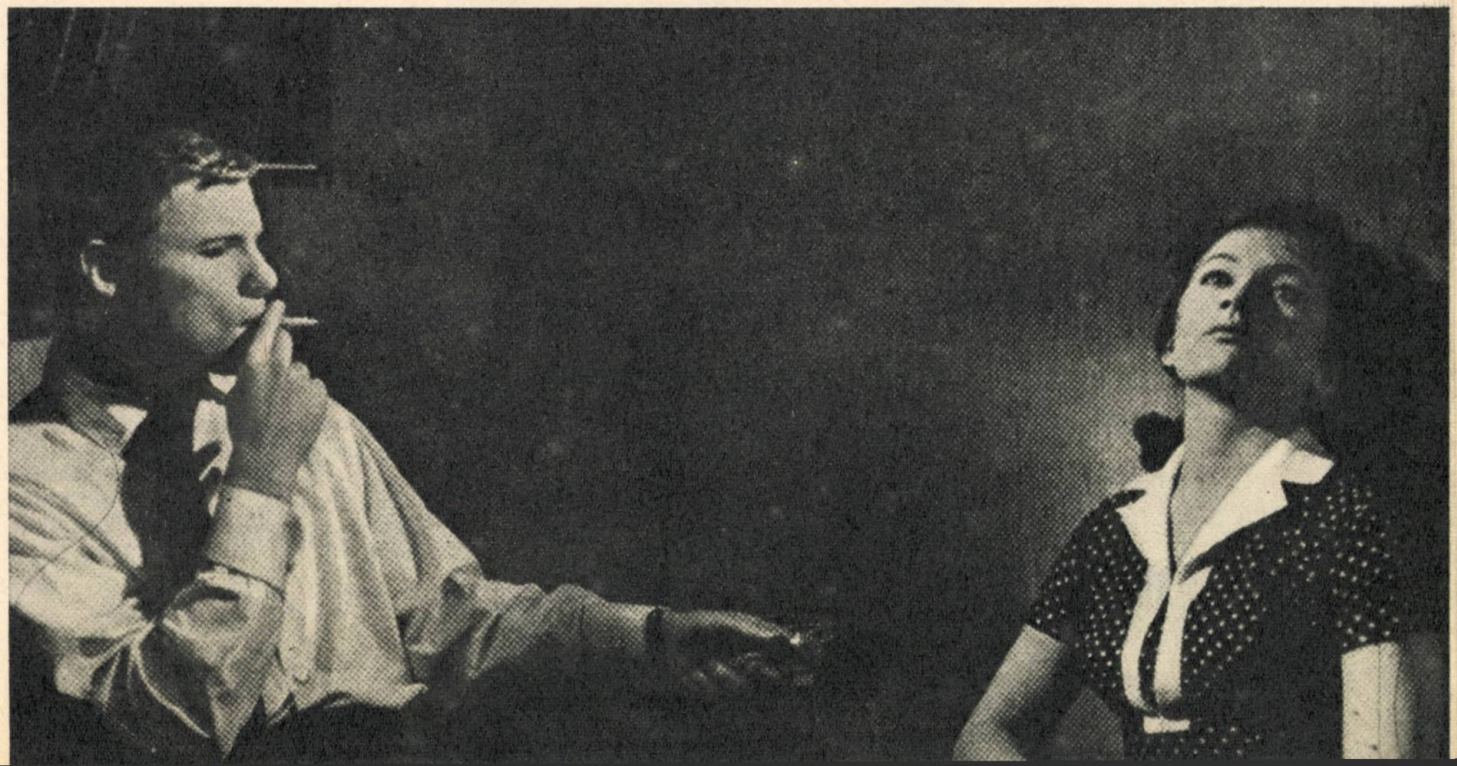
...promit să continue... («Rubliov»)

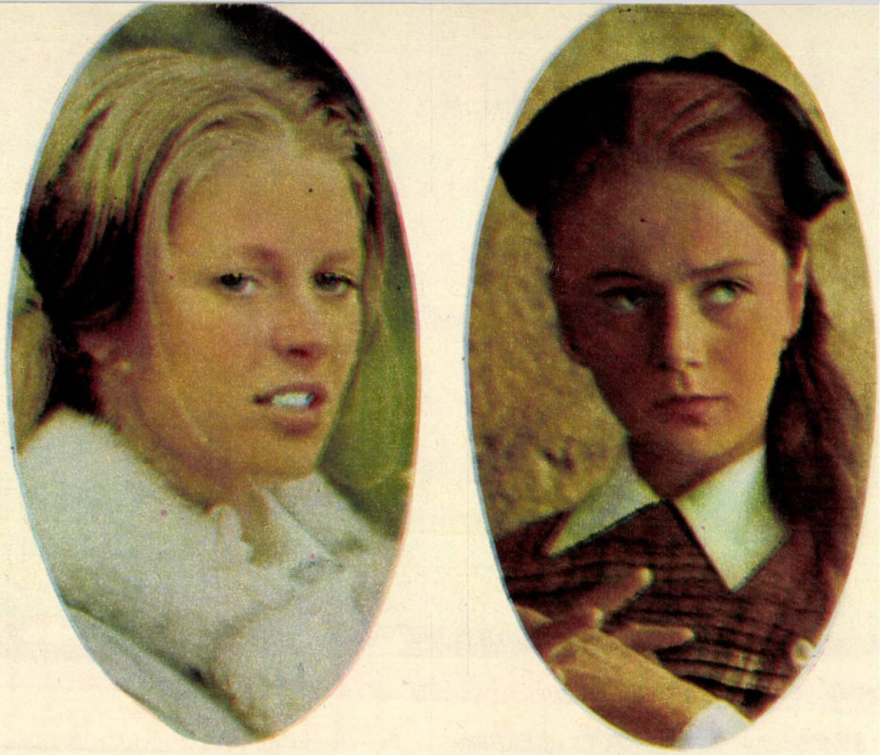
dar ele nu epuizează nicidecum filmografia respectivă, la care cei mai talentați regizori năzuiesc și se străduiesc să adauge lucrări noi și convingătoare.

Literatura pe ecran

Cinematografia sovietică s-a impus de mult pe plan mondial prin frecvența, dar mai ales prin seriozitatea și respectul transcrierii pe ecran a unor mari opere ale literaturii universale și naționale. Tolstoi, Cehov, Dostoievski, Turgheniev, Gorki sau Furmanov au căpătat în acest deceniu misiuni cinematografice. Fără îndoială, nu se va

...drumul deschis de Eisenstein și Pudovkin («Ploaie de iulie» de Huțiev)





Un univers sufletesc regăsit în natura
Beata Tyszkiewicz («Un cuib de nobili») Irina Kupcenko

«Pescărușul» din viața lui Cehov
(Marina Vlady în «Subiect pentru o schiță»)

putea face de acum înainte nici o istorie universală a filmului fără a se vorbi despre două mari contribuții sovietice în domeniul ecranizării din această perioadă: «Hamlet»-ul lui Kozințev, «cea mai contemporană interpretare a lui Shakespeare», cum l-a definit ziarul englez «Times» și «Război și pace» — filmul lui Bondarciuk, distins cu Oscar-ul pe anul 1969 și care a rulat în 82 de țări.

Un afluent prețios

Studiourile cinematografice republicane au susținut în acest deceniu, irevocabil și strălucit, examenul lor de maturitate și s-au afirmat prin cîteva opere de prestigiu care au adus un afluent prețios de talent și originalitate cinematografiei sovietice. În confruntări internaționale, cinematografia gruzină cu «Tatăl soldatului» (regia Cekheidze) sau «Căderea frunzelor» (regia Ioseliani), cea lituaniană cu «Nimeni nu voia să moară» (regia Ialakiavicius), cea ucraineană cu «Umbrele strămoșilor uitați» (regia Paradjanov), sau cea uzbekistană cu «Primul învățător» (regia Mihalkov-Koncealovski) au demonstrat marele lor potențial de talent și măiestrie profesională.

Pe loc de cenușăreasă

Deși genul cel mai iubit de public, comedia cinematografică a rămas oarecum și în acești ani pe loc de cenușăreasă. Regizorii Leonid Gaidai și A. Riaznov au încercat și uneori au reușit să țină sus stindardul comediei de moravuri. Îndeosebi filmul lui Riaznov, «Ferește-te de automobil», cu umorul său satiric, dar și duios, și trist, va supraviețui deceniului apariției sale. Să nu uităm însă că Smoktunovski nu este strain de acest succes.

Noua generație

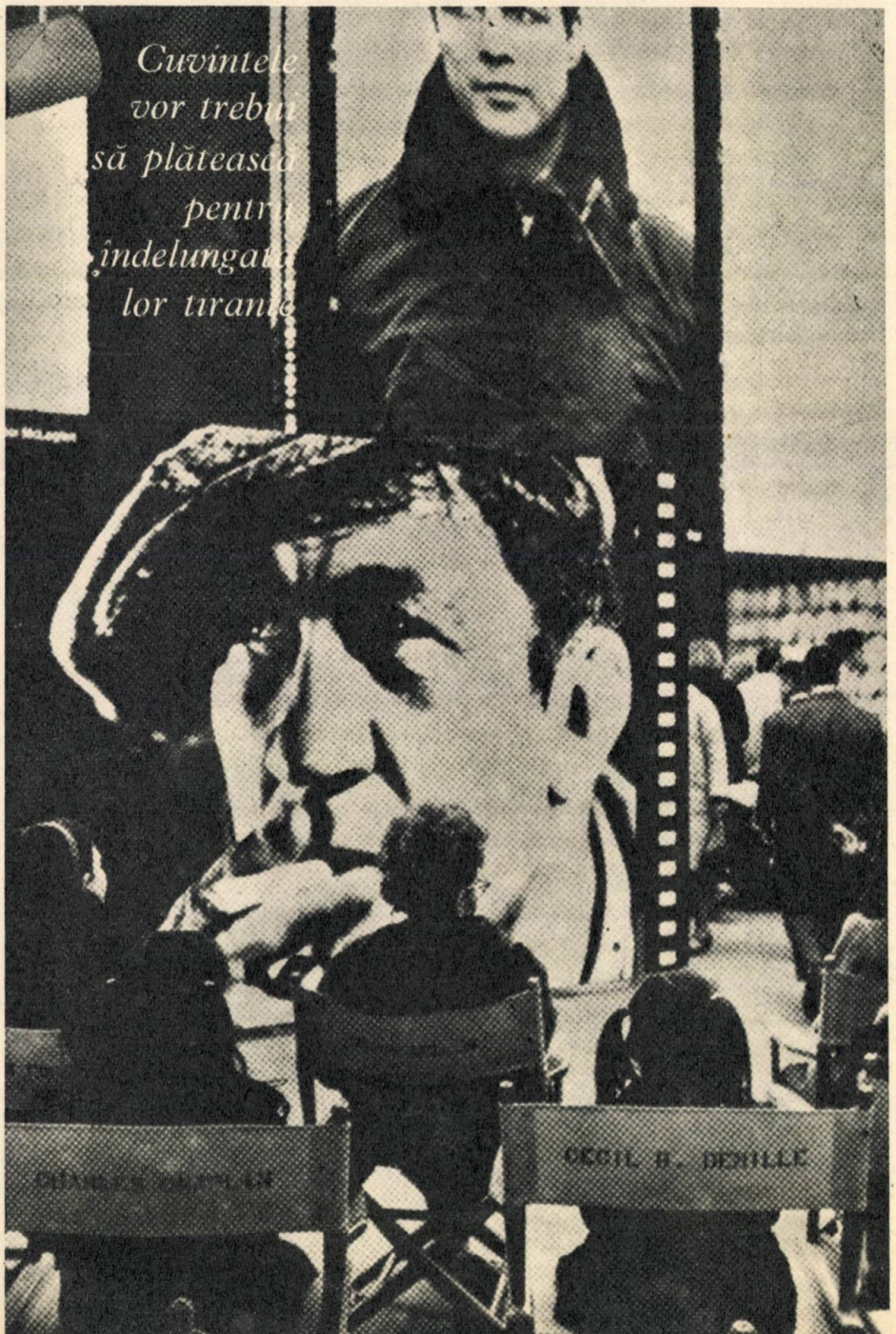
Poate mai compact ca în alte perioade, în acești ani s-au afirmat un șir de regizori tineri, remarcabil de talentați: Gleb Paujilov cu «Nu e drum prin foc», Marlen Hutiev cu «Ploaie de iulie», Igor Talankin cu «Stele de zi», A. Mihalkov-Koncealovski cu «Primul învățător» și «Un ciub de nobili»; complesitoare e și personalitatea autorului lui «Rubliov» — I. Tarkovski. S-au afirmat ca o generație care promite să continue strălucit drumul deschis de Eisenstein, Dziga Vertov, Pudovkin și Dovjenko.

Marghit MARINESCU

cine-pilulă

LUNGA NAȘTERE A FILMULUI

Deceniul care urmează va fi, sînt convinsă, deceniul de naștere a artei cinematografice. Nu intenționez un paradox și nu urmăresc să revolt pe niciunul dintre milioanele de pasionați ai umbrelor colorate și mișcătoare, vreau doar să observ că, în ciuda impunătoarei liste de mari creatori care și-au închis în peliculă talentul, și nu rareori geniul, cinematograful încă nu există ca artă de sine stătătoare, că tot ce a format încîntarea bunicilor noștri, părinților noștri și a noastră nu a fost decît spectaculoasa ucenicie a filmului la școala celorlalte arte, că abia anii care vin ascund nașterea filmului ca artă autonomă. Pentru că o artă devine de sine stătătoare nu din momentul în care reușește să exprime cu propriile ei mijloace ceea ce exprimă cu mijloacele lor celelalte arte, ci din momentul în care este în stare să exprime ceea ce alte arte nu pot exprima. Artele au, desigur, largi incinte sufletești în folosință comună, dar și spații specifice, inimitabile, necomparabile netraductibile. Literatura nu poate exprima ce exprimă muzica, pictura nu poate exprima ce exprimă literatura, dansul nu poate exprima ce exprimă pictura. Artă de sinteză, filmul este deocamdată suma artelor care îl compun, o sumă în care ponderea revine unuia sau altuia dintre termenii adunați.



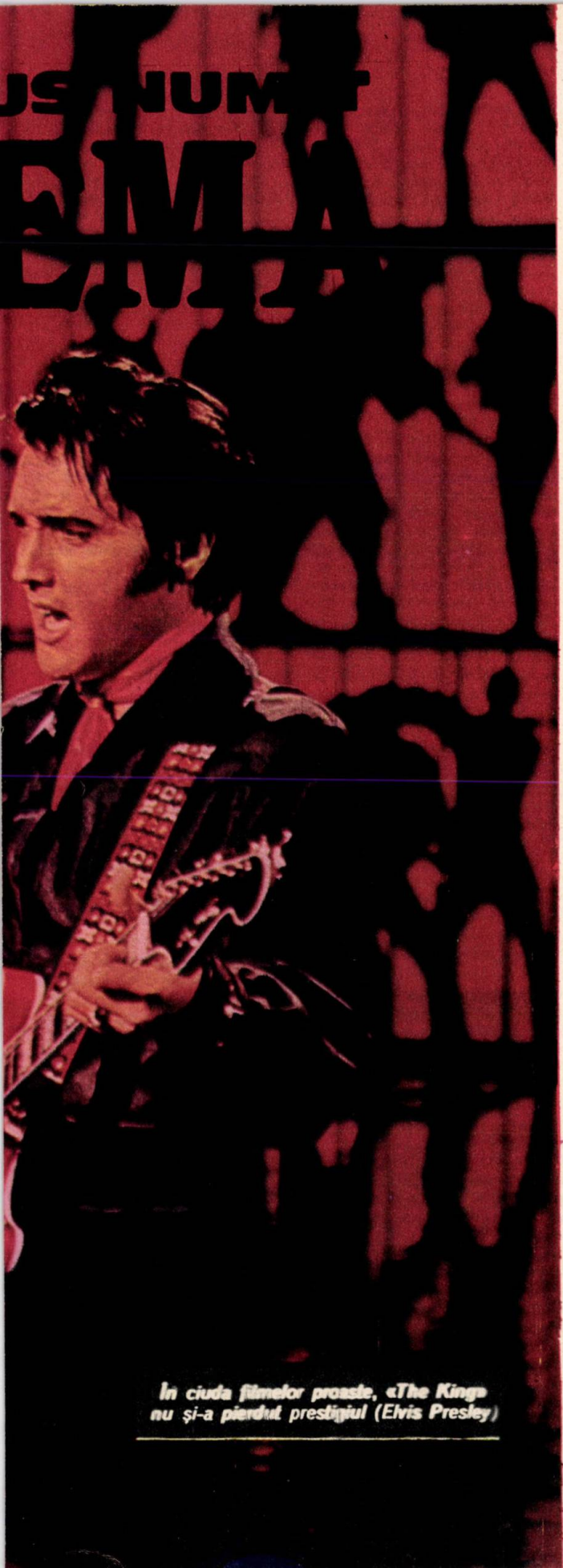
La început a fost circul, după aceea literatura. Faptul că această literatură a evoluat de la Eugène Sue la Proust nu este o dovadă de evoluție a mijloacelor cinematografice, ci a sufletului celor ce le mînuiesc. Filmul se va naște cînd va deveni locul geometric al artelor care îl compun, renunțînd să mai fie suma lor. Un Eisenstein, un Griffith, un Orson Welles, un Bergman, un Fellini, un Antonioni au intuiția clară a acestui adevăr, și există lungi secvențe în capodoperele lor care nu pot fi revendicate de nici o altă artă. Dar ei nu sînt decît pionierii, cei care fixează fragilele jaloane ale unei viitoare sfere artistice. În jurul lor cresc amenințătoare, gata să-i înghită, apele literare. Godard face jurnalistică, Resnais roman analitic, Hitchcock roman polițist, Visconti roman frescă, Richardson roman satiric. Epica inundă întinse suprafețe de peliculă așa cum secole la rînd inundase pînzele pictorilor și grupurile statuare. Lunga naștere a filmului, lunga suzeranitate literară asupra lui, nu trebuie să ne mire. Pictura s-a emancipat la fel de greu, muzica însăși a slugărnicit în copilărie cuvintele. Vin, sînt convinsă, ani și poate secole în care cuvintele vor trebui să plătească umilindu-se pentru atît de îndelungata lor tiranie.

Ana BLANDIANA

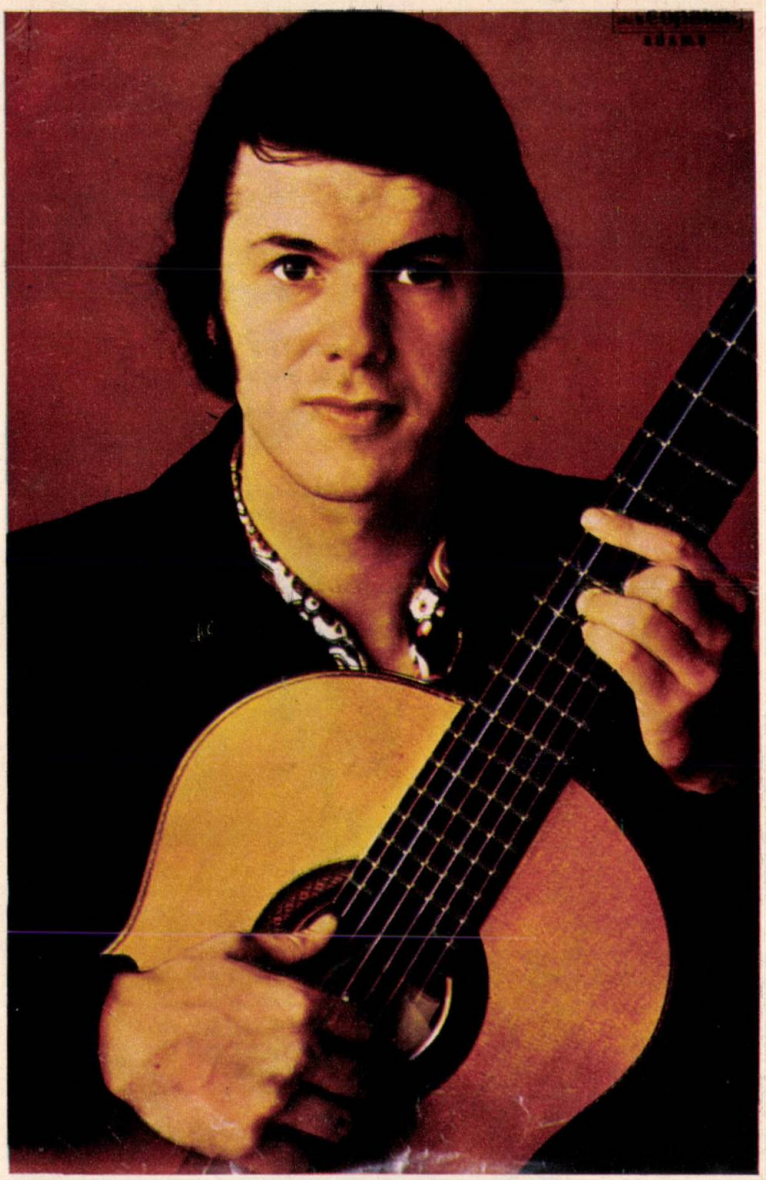
Idolii muzicii ușoare nu rezistă în fața «artei fără muză». De ce?

Un hobby de zile mari: filmul
(Françoise Hardy)

Idealul ei: un film cu gangsteri
(Sylvie Vartan)



În ciuda filmelor proaste, «The King» nu și-a pierdut prestigiul (Elvis Presley)



Idolul cu miere în glas a făcut primii pași pe platou (Adamo)

Cinema în lumea cîntecului, cinematograful e un virus. Cîteodată benign, cîteodată malign, acest virus nu cruță, se pare, pe nimeni. Lui i s-au supus vedetele cele mai răsunătoare ale muzicii ușoare, beat, folk, pop sau de orice alt fel. El e piatră de încercare, treaptă de lansare, ultim refugiu.

Și nici cîțiva dintre reputații regizori ai ecranului nu se dau în lături să relanseze pe ecran vedetele cîntului. Pietro Germi, de pildă, după un film turnat cu Adriano Celentano, lucrează acum cu Gianni Morandi și declară presei: «E interesant de filmat cu cîntăreți. Ca oameni de spectacol ei sînt actori în stare potențială».

E interesant de remarcat cum mirajul ecranului cu tot cortegiul său — popularitate, cîștiguri fabuloase sau pierderi ireparabile — a operat în lumea concurenței sălbatice a idolilor o selecție bine-venită. Elvis Presley nu și-a pierdut renumele de «King», de rege al cîntecului. Dimpotrivă. Pentru că trebuie să fi avut un piedestal într-adevăr de nezdruncinat, ca duzina de filme mediocre și chiar submediocre care poartă pecetea numelui său să nu-l discrediteze în cele două lumi, a cîntecului și a ecranului. Ba publicul, grozav de îngăduitor cu el, nici nu i-a mai căutat circumstanțe atenu-

ante. Şi pînă la urmă, Elvis nu l-a dezamăgit. Iată-l în 1970, revenind triumfător pe scenă, cîntînd la fel de fermecător ca şi acum 10—15 ani vechile lui succese. «The King» e iarăşi stăpîn pe situaţie. Ceea ce îi va asigura succesul a încă o duzină de filme proaste, dacă el va avea chef să le facă. Şi probabil că va avea.

Sub bagheta lui Germi, fără note muzicale (Gianni Morandi şi Stefania Cassini)

Galoanele gloriei

Care ar fi motivul pentru care idolii, aceşti răsfăţaţi ai reuşitei ameţitoare, rapide, imense, aducătoare peste noapte de faimă internaţională, de bani cu duiumul, dar şi înfiorător de instabilă, de lunecătoare printre degete — încearcă să debuteze într-o altă artă, pentru care nu le sînt garantate aprioric nici meşteşugul, nici succesul, nici continuitatea?

Să nu fim nedrepţi: Johnny Hallyday — idolul adulat încă din 1960 — care a depăşit criza (poate numai prima criză...) carierei sale de cîntăreţ şi şi-a cîştigat pe merit galoanele de talentat muzician, nu cochetează cu cinematograful numai din motive publicitare. Nici Françoise Hardy, vedeta franceză cunoscută pe toate continentele, nici Adamo, nici Sylvie Vartan. Şi cu atît mai puţin Jacques Brel, Dean Martin, Marie Laforêt, Barbra Streisand şi alţi idoli «serioşi» ai muzicii uşoare. Dacă nu e numai cochetărie, atunci ce este? E probabil ceva mult mai complex decît sîntem dispuşi să credem la o repede ochire; poate pasiune nobilă pentru artă, sete de experienţă, teamă de epuizare într-un singur domeniu. E poate spaima de a fi abandonat de public pentru a cărui dragoste cei de partea cealaltă a scenei sînt dispuşi să facă orice: să reia totul de la capăt, să înveţe o nouă meserie, fie ea cît de grea, să-şi compună o nouă înfăţişare, un nou personaj, o nouă biografie. Ceea ce e sigur e că idolii contestaţi, ca şi cei necontestaţi ai muzicii uşoare vor să-şi aibă «fan»-ii lor şi în lumea cinefilă.

Ce fac pentru asta?

Johnny Hallyday: după un debut cinematografic oarecare în «De unde vii tu, Johnny»? făcut în 1963 împreună cu Sylvie Vartan, soţia sa, revine pe platou în 1967, dar tot cu un filmuleţ. Abia în 1970 ajunge să-şi vadă eforturile încununate de succes. Iată-l copleşit de fericire: erou principal într-un western, din care nu lipseşte nici aerul romantic, nici izul de aventură. Totuşi Johnny mai are cîteva ambiţii — în afară de cele de pilot de automobile de cursă, de skior şi tată de familie. Ambiţii tot cinematografice. El vrea să joace «Hamlet» în regia lui Fellini, pe muzica beatlesilor! Iată ce înseamnă să ştii ce vrei!

Sylvie Vartan: îşi doreşte să apară într-un western, sau într-un film cu gangsteri, dacă se poate, şi declară modest „gen **Bonnie şi Clyde**." Între timp însă, semnează contracte cu regizorul Gabriel Albicocco. Ceea ce, dată fiind experienţa ei cinematografică cam redusă, nu e de lepădat.

Françoise Hardy: tratează cinematograful ca un hobby, deşi nu a dus lipsă de încurajări serioase. Printre cele cîteva filme în care a jucat: «Castel în Suedia» în regia lui Roger Vadim şi «Grand-Prix» în regia lui John Frankenheimer.

Gianni Morandi: De cîţiva ani, nr. 1 al cîntecului italian, Gianni Morandi a simţit şi el nevoia să dea un adaos cinematografic succesului său muzical. Avem mărturia cîtorva pelicule «morandiene», ca de exemplu «În genunchi mă-ntorc la tine», în general filmele lui sînt lucrate după reţete de duzină. Şi totuşi Gianni Morandi nu a abandonat. Dimpotrivă. Renunţînd la filmele muzicale este astăzi protagonist alături de Stefania Cassini în filmul lui Pietro Germi, «Castanele sînt bune»; în următorul film va intruchipa pentru Franco Zeffireli nici mai mult nici mai puţin decît pe San Francesco de Assisi.

Cu sau fără reclamă

La fel se poate spune şi despre Little Tony, Raphael şi alte cîteva vedete care **cu** sau **fără** o răsunătoare reclamă s-au aruncat **cu** sau **fără** succes în marea aventură a ecranului. Efemeridele ecranului, ca şi cele ale discului aduc reclamă, popularitate, glorie, bani sau cununa adevăratei arte într-o nouă variantă, dar prea adesea afară de toate aceste sclipiri nu trăiesc mai mult de «l'éspace d'un matin».

Şi totuşi **Michael Jagger** — super-idolul contestatar — băiatul cu ghitara care refuză şi contestă totul, tatonează şi el El Dorado-ul cinematografic. După «Performanţa» — un film cu teamă muzicală unde joacă rolul unui cîntăreţ de rock în decădere, iată-l atacînd «adevăratul» cinematograf. Regizorul englez Tony Richardson l-a angajat pentru rolul principal din westernul pe care-l turnează, intitulat: «Ned Kelly». Se pare că tînărului cîntăreţ, personajul i se potriveşte ca o mănuşă, fiind vorba de un fel de haiduc australian din secolul trecut care împinge revolta împotriva nedreptăţilor societăţii pînă la propriul sacrificiu. Cine l-ar putea contrazice!

Şi totuşi... **Eddie Mitchell** îşi permite acum, cînd cariera de cîntăreţ îi este pe deplin consolidată (a supravieţuit valului Adamo, valului Herve Villard, valului Michel Ponareff...) să se ocupe şi el mai serios de cinema. Mai ales că din 1962 încoace a tot făcut diverse tentative: «Pariziencele», «De dragul fanilor» şi «Cum să reuşeşti în dragoste?»

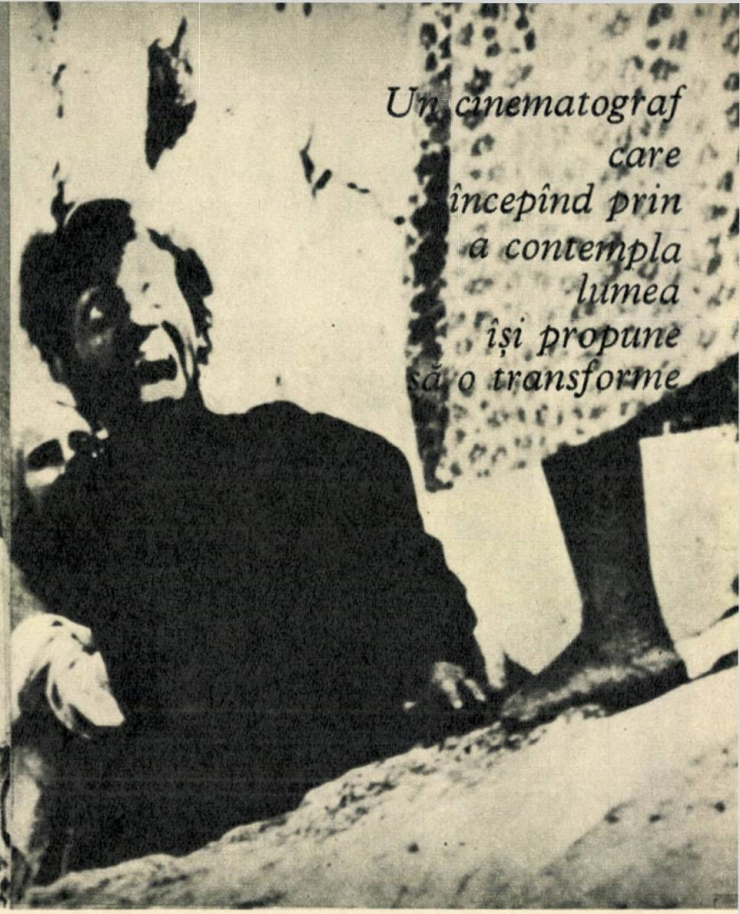
Chiar şi Adamo, idolul cu miere în glas şi gingăşie în privire, cunoscut şi răscunoscut de o lume întreagă, care nu încetează să-i fredonez cîntecele. **Adamo** în persoană face primii paşi pe platou. Dacă filmul «Cărămida», film cu iz poliţist şi conţinînd pe succese de public, va fi sau nu de bun augur, asta se va mai vedea tîrziu. Deocamdată şi Adamo şi mulţi, mulţi alţi cîntăreţi-autori sau simpli interpreţi ard de dorinţa de a se vedea pe ecran. Şi nu în scene de familie!

A şaptea artă «fata morgana» e un miraj căruia nu i se rezistă. Cei ce-i dau tîrcoale nu se pot împiedica pînă la urmă să nu o urmeze. Cît timp? Rămîne de văzut.

Rodica ALDULESCU

Printre eroii de western (Johnny Hallyday)

Un film al lucidității tragice
(«Sfidarea» de Paolo Cezar Saraceni)



Un film al mizeriei subumane
(«Preotul și fata» de Joaquim Pedro de Andrade)

Un cinematograf care începînd prin a contempla lumea își propune să o transforme

novo cinema

unul sau mai multe minute de

Cinema

Contestînd succesiv de-a lungul ultimilor ani parăzile festivaliere ale cinematografului comercial, la Veneția și Cannes, la Pesaro și San Sebastian, noul cinematograf sud-american s-a afirmat astăzi ca punctul cel mai fierbinte al planetei noastre cinematografice. Prin el ne parvin ecouri ale revoluției unui cinematograf care anunță, sau cel puțin încearcă să anunțe, la rîndul său, continuarea unei alte revoluții: cea a societăților. Prin el reîncepem să cunoaștem acel cinematograf care începe **prin a contempla lumea și sfîrșește prin a o transforma.** De la Rio la Havana și de la Sao Paolo la Buenos Aires, ceva s-a întîmplat sau, oricum, e pe cale să se întîmple. O nouă generație de cineaști și-a făcut din film mijlocul cel mai eficace pentru a arăta oamenilor că dincolo de plajele strălucitoare de la Copacabana și dincolo de carnavalurile multicolore de pe Ipanema se ascunde, de fapt, o altă lume; o lume adevărată, sfîșiată în contradicțiile ei dureroase, o lume în care mizeria economică și instabilitatea socială și mediocritatea culturală produc și declanșează conflicte la cea mai înaltă tensiune. Iar soluția nu pare să fie decît una singură: aceea de a găsi, asemeni Cubei, calea transformărilor revoluționare. Negăsind-o însă întotdeauna, noul cinematograf sud-american și-a propus, cel puțin, s-o caute.

CINEMATOGRAF AL FOAMEI...

Cu aproape zece ani în urmă, **noul** cinematograf sud-american a pornit la realizarea primelor sale opere. S-a concentrat, firește, asupra favelei braziliene, acel pămînt tragic al «sertao»-ului care, curățat de mucavaua și romantismul din «Cîntecul mării», dar și de paietele strălucitoare ale lui «Orfeo Negro», apărea acum, în «Vidas Secas», pentru întîia oară în adevărata sa lumină. Aici, în acest sinistru «poligon al secetei», în care însuși faptul de a supraviețui unei naturi dezlănțuite în călduri toride și secete mistuitoare devine o problemă esențială, se consumă violent și inexorabil drama filmelor lui Glauber Rocha, Ruy Guerra și Roberto Dos Santos, într-o a doua etapă al cărui punct de plecare rămîne «Îngerul blond și diavolul negru» al aceluiași Glauber Rocha, orientarea «noului cinematograf» se va îndrepta mai ales către lumea marilor metropole sud-americane, descoperind aici, în contrastul dintre mizeria unor subexistențe peri-urbane și strălucirea agresivă a unei civilizații importate, aceeași disperare surdă și aceeași deznădejde tragică a unor oameni incapabili să-și asume dreptul unei existențe umane. Civilizația urbană de la Rio și Sao Paolo dezvăluie în filmele lui Leon Hirszman, «Sao Paolo S.A.» și «Moarta», o lume a mizeriei

Un film al cruzimii inevitabile
(«Moarta» de Leon Hirszman)

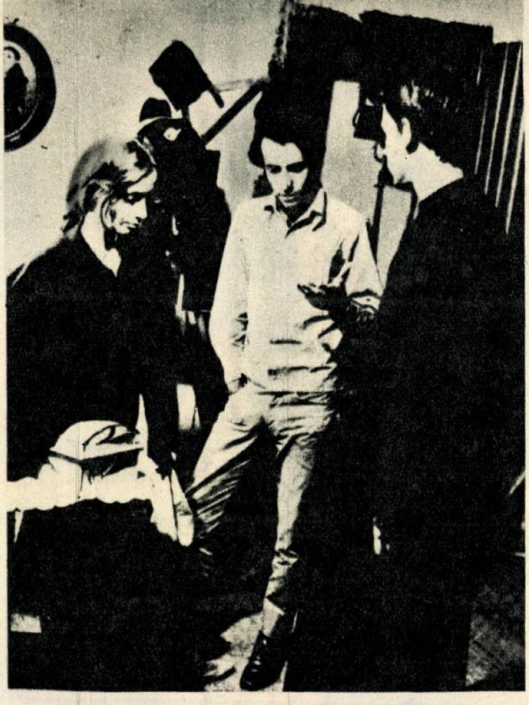
Un film al violenței drepte
(Othon Bastos în «Antonio das Mortes»)

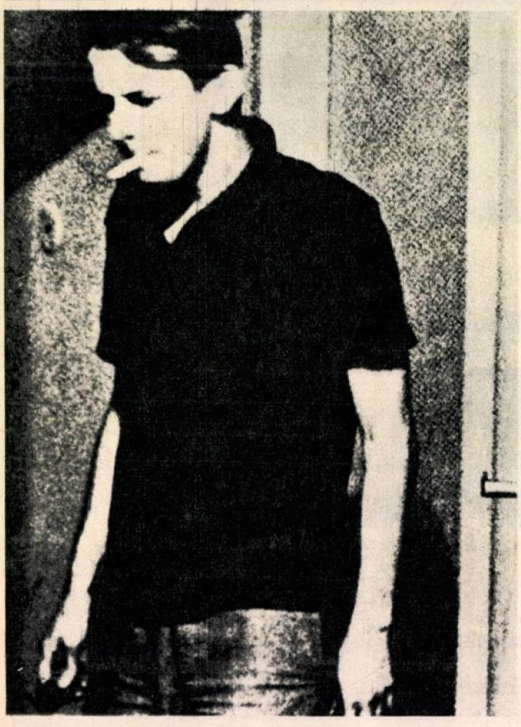
ADEVĂR

«moderne» (Jorge Luis Borges) în care trenezia industrializării și febra corupției, sordiditatea cotidianului și minciuna strălucitoare a miturilor de duzină se împletesc pentru a strivi o existență umană căreia tradiționalismul i-a imobilizat acțiunile revoluționare («Sfidarea» lui Paolo Cezar Saraceni). Aici, în umbra unei lumi moderne care angajează numai superficial structurile social economice ale continentului sud-american, dramele capătă violența tragediilor clasice. O violență care vine din foame și din mizerie, din durere și inadaptare, dar mai ales din disperarea de a nu găsi o soluție în fața unei realități implacabile prin contradicțiile ei. Sînt dramele unor existențe umane consumate aproape în afara timpului, într-o natură calcinată între piatră și soare, a cărei mizerie reclamele turistice au ocolit-o întotdeauna cu grijă, dar care rămîne totuși adevărata imagine a unui continent sau a unei lumi încă subdezvoltate. Se spune că foamea și mizeria sînt aceleași pretutindeni. Poate că tocmai de aceea imaginile unor filme în care o realitate crudă ia adeseori dimensiunile simbolismului și ale supranaturalului sînt mereu aceleași în pămînturile favelei braziliene («Pămînt în transă»), dar și în cele ale pampasurilor boliviene («Ukamau») sau argentiniene (în filmele lui Torre Nilson). De la viziunea apocaliptică a «Pușților» lui Ruy Guerra pînă la cruzimea insuportabilă a «Vieților uscate» (Nelson Pereira Dos Santos) și de la bestialitatea cu care se consumă crima din «Pădurea tragică» al lui Miguel Farias, pînă la brutalitatea comportamentului uman din «Sao Paolo S.A.», cinematograful sud-american apare ca un imens strigăt de durere și disperare în care violența declanșează brutal dar eficace șocul emoțional capabil să plaseze conștiința spectatorului în miezul cel mai fierbinte al problemelor evocate. Paroxismul cu care se consumă secvența brutală a «balului» din «Pădurea tragică» sau exasperarea, dincolo de orice limită, pe care o conferă imaginii banda sonoră a «Vieților uscate», cruzimea sălbatică și dureroasă care însoțește fiecare gest și fiecare mișcare a sinistrului «Antonio das Mortas» sau delirul criminal al «Pușților» trădează cu această înșiruire de explozii mistuitoare, urmată de lungi scene statice, contradicțiile inextricabile ale unei realități și ale unui spirit în care violența este ea însăși structurală. Miguel Tores anunta în 1960: «Adevărul nostru se află aici în Brazilia, într-o țară subdezvoltată, de-abia ieșită din Preistorie, în care toată lumea acționează emoțional... Acesta este crudul nostru adevăr».

...DAR ȘI AL LUCIDITĂȚII...

Analizate și distruse din însăși interiorul lor, falsele mituri





Noul val brazilian și corifeii săi:
Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Gustavo Dahl, Paolo Cezar Saraceni, Carlo Diegues, Glauber Rocha.

(evaziunea în erotism din «Moarta» și «Portas das Caiax», fascinația armelor din «Pușstile» lui Ruy Guerra sau mitul marilor metropole din «Sao Paolo S.A.») demonstrează precaritatea unor valori pe care societatea de consum le propune în locul transformărilor revoluționare. «Stăpânirea» lui Paolo Cezar Saraceni este o sinteză a mecanismului complex care a angajat evoluția social-politică a Braziliei de-a lungul ultimelor decenii. O evoluție care a stat mereu sub semnul tentativei de a integra vechile valori în noile structuri sociale și în contextul unei «noi poetici a realității sud-americane» (Vieira da Silva), poetică a cărei vigoare a fost însăși descoperită și valorificată de evoluția estetică a lui «novo cinema».

Dar poate că luciditatea cea mai matură a noului cinematograf sud-american trebuie căutată în altă parte. In acele filme care, descoperind nu o soluție ci Soluția, au știut să arate și dificultățile ei. Filmul cubanezului Tomaso Alea Gutierez, «Memorii despre subdezvoltare», este astfel un document despre confruntarea dramelor de conștiință ale individului în raport cu mersul impetuos al istoriei. «Memorii despre subdezvoltare» este filmul crizelor de conștiință ale unui micburghez confruntat cu revoluția cubană, căreia i se atașează voluntar, dar rămîne incapabil s-o asimileze și să-i asume idealurile revoluționare. Și tot din Cuba vine astăzi o altă revelație a lucidității: «Aventurile lui Juan Quinquin», filmul lui Julio Garcia Espinosa, purtînd ca subtitlu «Cum să faci o revoluție fără să oboseşti cu adevărat», un film care, dincolo

de umorul amintind pe cel al lui Mack Sennett, încearcă să descrie un tip de om pentru care a face și a desăvîrși o revoluție nu mai reprezintă astăzi un act eroic, ci pur și simplu o necesitate vitală, ca însăși existența.

...PUNE ȘI O PROBLEMĂ DE STIL...

Încercînd să explice preocuparea pentru dominanta estetică a filmelor sale, Nelson Pereira Dos Santos vorbea despre acea «formă eficace», o formă care, prin calitățile emoționale ale impactului ei sonor și vizual reușește să plaseze realismul unei situații în sfera mai largă a unui adevăr universal. Universul baroc și viziunea apocaliptică a filmelor lui Glauber Rocha, construcția elaborată a imaginii pornind de la detaliile semnificative ale unei realități exterioare specifice filmelor lui Hirszman și Saraceni, naturalismul detaliului împins dincolo de limita suportabilului din filmele lui Pereira Dos Santos și mecanismul lent pînă la exasperare al expoziției din filmele lui Ruy Guerra sînt tot atîtea modalități de a comunica o realitate particulară a unei țări sau a unui popor într-un limbaj estetic de largă circulație. Din imaginea unei realități dureroase, noul cinematograf sud-american a făcut o lecție estetică. O estetică a sudorii care curge mereu pe fețele unor personaje încleștate în lupta cu natura ostilă, o estetică a sîngelui care însoțește răbufnirile violente, o estetică a prafului și a mizeriei în care se consumă experiența tragică a unei existențe subumane, o estetică a erotismului. Generația noului cinematograf sud-american a realizat nu numai filme de conținut, dar și opere de stil, ea a reușit să impună în arta poetică a cinematografului contemporan, modalități a căror forță percutantă și calitate emotivă au egalat-o numai marile valori ale cinematografului dintotdeauna: barocul lui Welles și patetismul revoluționar al lui Eisenstein, încrîncenarea surdă a westernurilor lui Ford și autodistrugerea lucidă din însingurările lui Antonioni. Într-o epocă în care cinematograful cuban s-a vrut cronicarul fidel al entuziasmului revoluționar din primii ani de după revoluție, filmele lui Humberto Solas («Lucia», «Manuela») sau Tomaso Alea Gutierez («Istoria unei revoluții») au adoptat lecția neorealismului italian a cărui expresivitate vizuală era perfect conformă cu spiritul și realitatea acelor ani. În confruntarea cu problemele transformării revoluționare, filmele noului cinematograf cubanez au ales însă și calea gravității, care analizează perspectiva acestor transformări («Memoriile despre subdezvoltare») și chiar calea umorului, denunțînd mai ales birocrația («Moartea unui birocrat», «Aventurile lui Juan Quinquin»).

...ȘI ESTE LA VÎRSTA ADEVĂRULUI...

Trăim de zece ani un moment în care tinerele cinematografii sînt poate și cele mai revoluționare. Între clasicismul elaborat al noului cinematograf maghiar și între vitalitatea exuberantă a celui canadian, în inepuizabila demonstrație a noului val cehoslovac și între însingurarea anarhică a filmului «underground», noul cinematograf sud-american apare astăzi ca explozia cea mai surprinzătoare dar și cea mai eficace. Surprinzătoare, pentru că dintr-un continent în care filmul a fost întotdeauna produsul și ingredientul cel mai ieftin al societății de consum, se ridică astăzi un cinematograf al cărui merit stă în primul rînd în forța sa de contestație. Eficace, pentru că pentru întîia oară de la lecția estetică a filmului sovietic din primii ani de după revoluție, cinematograful a fost capabil să surprindă și să determine complexitatea transformărilor unui destin. Glauber Rocha și Nelson Pereira Dos Santos, Leon Hirszman și Paolo Cezar Saraceni, Ruy Guerra și Juan Carlos Espinosa, Tomaso Alea Gutierez și Leopoldo Torre Nilson sînt doar cîteva dintr-un lung șir de nume care se înscriu în prima linie a acestui nou cinematograf, devenit astăzi o realitate (cunoscut la noi prea puțin dar și ignorat de public atunci cînd cîteva din aceste filme au rulat pe ecranele noastre). Ceea ce i-a unit pe acești oameni a fost nu numai dragostea intensă pentru film (o dragoste în care se regăseau deopotrivă ecourile lui Buñuel și Eisenstein, Ford și Godard, Kurosawa și Resnais, Rossellini și Visconti) dar mai ales hotărîrea încă și mai puternică de a găsi în cinematograf acel limbaj capabil să exprime gravele probleme umane și sociale ale realității unui continent. Este o generație care a înțeles să-și consacre întreg talentul și întreaga sa voință pentru a face din cinematograf un document al realității și o armă de contestare a ei; o generație ale cărei rînduri, deși sînt strînse, au rămas mereu deschise și altora pentru că, așa cum declarau mai tîrziu înșiși promotorii săi, «noul cinematograf sud-american nu este o problemă de vîrstă, ci una de adevăr»

Ed. CONSTANTINESCU

Un film al înnoirii vitale («Antonio das Mortes» de Glauber Rocha)

TACEREA

Cursele de automobile nu mă sperie. Numai micile incidente te fac să sari în aer.

Steve MC. QUEEN

Bărbații au muncit timp de secole și ne-au dat lumea de azi. Acum ei sînt epuizați și e rîndul femeilor să-i ajute.

Ingrid THULIN

Un film se dezvoltă în timp ce îl realizez. Nu improvizez. Rămîn credincios operei pe care vreau să o fac.

FELLINI

Nu-mi plac tinerii care urăsc săpunul.

Ginger ROGERS

Nimeni nu poate trăi doar pentru cariera lui cinematografică.

Rosemary DEXTER

Timpul marilor staruri a trecut.

Richard ZANUCK

Viața mea e minunată, chiar dacă unii încearcă să o distrugă.

Jean-Paul BELMONDO

«Urăsc să vorbesc despre lumea filmului», spune fiica lui Ingrid Bergman,

Pia LINDSTROM

De acum încolo voi face doar filmele pe care le consider bune. Vreau să fiu mai puțin actriță și mai mult mamă.

Virna LISI

Un film e realizat de un om sau de un grup de oameni. Dacă un grup de oameni face un film, acesta nu va fi bun.

Elia KAZAN

Numai eu știu cît prefer să interpretez fete cumsecade în locul vampelor incendiare pe care le-am jucat întotdeauna. Dar nu pot schimba ideile fixe ale producătorilor.

Ursula ANDRESS

Dacă nu se face ceva, criza de azi a cinematografului va deveni o agonie.

Dino de LAURENTIIS

Gangsterii sînt niște cow-boy răi, fără cai.

Richard WIDMARK

Chiar dacă aș trăi în altă țară 20 de ani, tot aș rămîne un actor francez. Un actor se poate proiecta pe sine doar în mediul său. Niciodată nu aș putea interpreta un american, deși vorbesc engleza.

Jean-Louis TRINTIGNANT

Un om este bătrîn doar o dată.

Pablo PICASSO

Deși sînt o austriacă și am pașaport german, mă consider o actriță franceză. Parisul m-a ajutat la fiecare pas pe care l-am făcut. Și nu mă refer doar la ultimele mele succese — «Piscina», «Lucrurile vieții» și «Aici» care m-au relansat, ci chiar la filmele mele de începătoare.

Romy SCHNEIDER

Sînt pentru «pedantismul desuet»! Pentru cei care nu uită să scrie o scrisoare, sau măcar o carte poștală, care nu-i obligă pe ceilalți să-i aștepte în anticameră sau pe stradă, care nu-și uită promisiunile și, în special, care-și amintesc de binele care li s-a făcut.

Alexei BATALOV

Urăsc să mi se spună «norocoasa». Tot ce am izbutit, se datorează abilității mele.

Florinda BOLKAN

În viața reală sînt incapabil să omor o muscă, dar în fiecare din filmele mele «ucid» cu sînge rece între 20 și 50 de oameni.

Franco NERO

E DE AUR?

Dacă filmele tale sînt lovituri de box-office, eşti criticat că faci cinematograf comercial, dacă filmele tale sînt pentru «elite», distribuitorii spun imediat că nu eşti rentabil.

Catherine SPAAK

Pot spune un singur lucru despre mine: nimeni nu mă poate constrînge să fac ceea ce nu vreau.

Ştefania SANDRELLI

Cînd vom reuşi să folosim enorma mass-media culturală disponibilă, vom fi capabili să restabilim contactul dintre oameni şi le vom face accesibile ideile de care umanitatea are nevoie mai mult ca întotdeauna.

Roberto ROSSELLINI

Fiţi modeşti! E genul de orgoliu care displace cel mai puţin.

Sophie DESMARETS

Cinematograful german a naufragiat într-o furtună de pornografie.

Alexander KLUGE

A fost nevoie de 20 de ani pentru ca criticii să descopere că nu am pic de talent. Din nefericire pentru ei, în clipa aceea eram celebră.

Zsa-Zsa GABOR

Facem tot posibilul să devenim celebri şi o dată acest scop atins, ne grăbim să ne ascundem în spatele unor ochelari fumurii ca să nu putem fi recunoscuţi.

Robert MITCHUM

Western-urile nu inspiră tinerilor violenţă. Îi fac să viseze, să se identifice cu eroii curajoşi şi invincibili ai preeriei, care nu erau în mod necesar violenţi.

Yul BRYNNER

În frumuseţe există mai mult adevăr profund decît în adevărul gol goluţ. Adevărat este doar ce e frumos.

DOVJENKO

De ce să fii dificil, cînd, cu un mic efort, ai putea fi întradevăr imposibil?

Buster KEATON

Cultura e ca dulceaţa. Cu cît ai mai puţină, cu atît o întinzi mai mult.

RÉGINE

În zilele noastre, o femeie nu trebuie să aibă doar un fizic avantajos. Ea trebuie să aibă idei, voinţa de a se plasa deasupra contingenţelor cotidiene şi a egoismelor, pentru a-şi da toate forţele oamenilor.

Tatiana SAMOILOVA

Nu am auzit niciodată că un star a primit un contract pentru un milion de dolari pentru că l-a ameninţat pe producător cu pistolul. Un om de afaceri ştie cît valorează un actor.

Kirk DOUGLAS

Ei se amuză

• **John Lennon** a anunţat astfel naşterea copilului său: «Vom avea un copil în cinstea păcii».

• **Salvador Dali** la escala pachebotului «France» la Cannes: «Ador acest pachebot. E un spital de clasa I, pentru oameni care nu sînt bolnavi.»

• **Line Renaud:** «Am cunoscut un peşte pesimist, care a murit de foame, de frică să nu găsească o undiţă în fiecare vierme.»

• **Robert Hossein** povesteşte: «Un eschimos aşteptînd-o pe logodnica lui, scoate termometrul din haina de blană: e minus 15 grade. La minus 20 grade, dacă nu vine, plec».

• **Jean-Pierre Cassel:** «M-ai văzut în ultima mea piesă?

— Sigur, dragul meu, şi te rog să mă ierţi».

• **Thomas Quinn Curtiss** — în cartea sa despre Erich von Stroheim povesteşte cum a fost primită capodopera acestuia. «Nebuniile femeilor», în anul 1920: «Istorie repugnantă a concupiscenţei. Se arată jucători, şi bărbaţi, şi femei fumînd cu nerusinare ţigări».

VA EXISTA UN

Hollywood '70

21st CENTURY FOX

?

350 000 DE COSTUME LA LICITAȚIE:

rochia de dantelă albă purtată de Mary Astor în comedia muzicală «Missouri»
rochia de dantelă roșie purtată de Grace Kelly în «Înalta societate»
divina Garbo, în «Anna Karenina» a îmbrăcat rochia neagră
taiorul stil 1900 purtat de Leslie Caron în «Gigi»

Doamnelor și domnilor, priviți un orășel din Vestul sălbatic!
«UNIVERSAL STUDIOS» — centru turistic.

S-a scos la licitație o frîntură de vis. O dată. De două ori. De trei ori. Licitația a fost adjudecată pendula care a servit ca decor în filmul «Ninotchca», cu divina Garbo, pendula care a marcat clipele supreme ale star-systemului și ale Hollywoodului, a fost vîndută pe 6 750 de dolari. Este suma cea mai mare obținută la licitația decorurilor casei de filme hollywoodiene Metro-Goldwyn-Mayer. Pendula «Boulle» bate impasibil, ca o inimă de oțel, clipele de derută ale Hollywoodului. Unii zic ultimele sale clipe, într-atît M.G.M. se identifică în conștiința spectatorilor cu cetatea filmului.

Bătrînul Leu care păzea ca un cerber porțile filmului și ale visului a murit. La M.G.M., unde, de-a lungul a 46 de ani s-au strîns atîtea obiecte încît doar inventarul lor are 4000 de pagini, au pătruns străinii. Ei au scos la vînzare colecțiile care nu au egal nici la Hollywood, deci nici în lume. Într-un sens, M.G.M. a fost un muzeu de cultură. Achiziționînd antichități veritabile, mobile autentice de toate stilurile pentru filmele sale, în vastele depozite ale studioului s-au adunat piese din toate colțurile lumii. Pentru «Kim» cu Errol Flynn, decoratorii au adus din India 5000 de obiecte valorînd aproape 85,000 de dolari. Astăzi toate sînt scoase la mezat. Se desfac en-gros și en-detail colecțiile de arme: 1000 de muschete vechi, 5000 de puști noi, tancul lui Sherman, o artilerie suficientă pentru a echipa o armată; se licitează cea mai completă colecție de mijloace de locomoție în funcție: locomotiva din 1872 cu care a mers Președintele Grant, Fordul 1931 al lui Andy Hardy, iar alături remake-urile după carul lui Ben Hur și o splendidă colecție de miniaturi de bărci și vapoare alături de goeleta lui Spencer Tracy din «Căpitanul curajos».

Toate ingredientele iluzionistului desăvîrșit, ale creatorului de miraj care a fost Hollywoodul, au devenit obiecte de inventar, marfă. V-a fermecat «Vrăjitorul din Oz»? Puteți cumpăra dessous-urile lui Judy Garland. Ați denumit-o pe Garbo intangibila, imateriala? Puteți achiziționa hainele «Divinei». În lăcașul zeilor poate pătrunde orcine are bani.

Dar acesta este un aspect pitoresc al unei probleme majore: mitul Hollywood a fost și rămîne un imens business. Un business care nu mai rentează, care trebuie deci reorientat pe baze noi.

Se programează un mit

Cinematografia americană — care a devenit a doua industrie a Statelor Unite — s-a născut la New York. Fenomenul unic în epoca modernă care va fi Hollywood, orașul-film, s-a ivit dintr-o realitate de loc romantică: vrînd să se sustragă dijmei pe care trebuiau s-o plătească lui Edison, cîștigător în războiul brevetelor la începutul secolului, un grup de cineaști a fugit la frontiera mexicană pe care o putea trece în caz de nevoie.

În octombrie 1911 s-a deschis primul studio la intersecția dintre Sunset Boulevard și Cower Street. Curînd, și celelalte studiouri se vor grăbi spre acest nou El Dorado. Cine-și putea închipui atunci revoluția pe care o va produce concentrarea de capitaluri, de tehnică și de oameni de artă? Actorii newyorkezi de teatru, care în orele libere cîștigau un ban în plus lucrînd în studiouri, au trebuit să aleagă. Așa s-a născut o meserie nouă. În 1920 Hollywoodul număra 25 000 de locuitori dintre care 20 000 lucrau în industria cinematografului. Cea de a 7-a artă era creată de un mecanism uriaș, perfect pus la punct, de la producție la distribuție și la publicitate. Era un edificiu proiectat pe temeliile unui mit: «Am construit industria cinematografică pe vedetă» — spunea deschis Adolph Zukor în amintirile sale. În conștiința publicului, cultul vedetei era strîns legat de cultul Olimpului vedetelor. Forța magică asupra milioanelor de spectatori era întreținută în mod savant prin ritualuri și mistere: ceremonia încrustării numelor «stelelor» pe caldarîmul Căii Lactee care e «Hollywood Boulevard»; pogorîrea divelor în carne și oase la marile premiere și manifestațiile de masă ale «fan »-ilor. Solemnitatea luării amprentelor mîinilor vedetelor pe trotuarul din fața lui Graumont Chinese Theater. Fastul ireal al vilelor de pe Beverley Hills. Fascinația numelui Sunset Boulevard, care va da și titlul celui mai impresionant film închinat Hollywoodului.

Cu cît își va presimți declinul, cu atît Hollywoodul se va apleca mai mult asupra lui însuși, reeditînd zilele de mare glorie, construind în calea apelor timpului digul mitologiei. În ultimii 10 ani au apărut nu mai puțin de 34 de filme, dedicate istoriei lui;

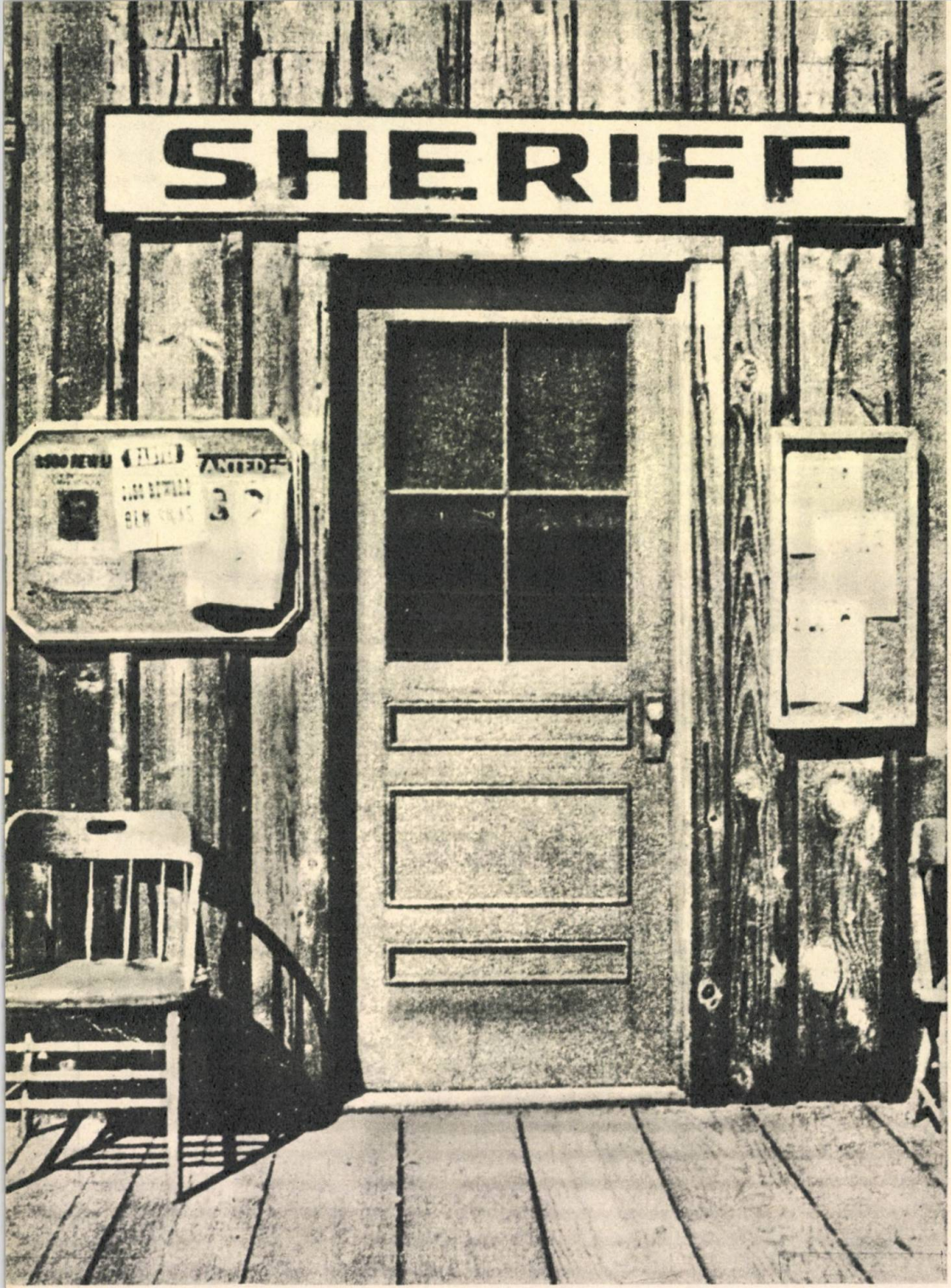
→ ...și iată pe adevăratele lor posesoare

Elizabeth Taylor cu Spencer Tracy (1951), Grace Kelly, înainte să devină principesă (1956), Greta Garbo — Divina fără vîrstă (1935), Leslie Caron cu Maurice Chevalier (1958)

Iată artileria grea a lui M.G.M. în anul de glorie 1943:

În rîndul 1: *James Stewart, Margaret Sullavan, Lucille Ball, Hedy Lamarr, Katharine Hepburn, Louis B. Mayer, președintele M.G.M., Greer Garson, Irene Dunne, Susan Peters, Ginny Simms, Lionel Barrymore.* În rîndul 2: *Harry James (dirijor), Brian Donlevy, Red Skelton, Mickey Rooney, William Powell, Wallace Berry, Spencer Tracy, Walter Pidgeon, Robert Taylor, Jean-Pierre Aumont, Lewis Stone, Gene Kelly, Butch Jenkins.* În rîndul 3: *Tommy Dorsey (dirijor), George Murphy, Ginger Rogers, James*

Craig, *Donna Reed, Van Johnson, Fay Bainter, Marsha Hunt, Ruth Hussey, Marjorie Main, Robert Benchley.* În rîndul 4: *Dame May Whitty, Reginald Owen, Keenan Wynn, Diana Lewis, Marilyn Maxwell, Esther Williams, Ann Richards, Marta Linden, Lee Bowman, Richard Carlson, Mary Astor.* În rîndul 5: *Blanche Ring, Sara Haden, Fay Holden, Bert Lahr, Frances Gifford, June Allyson, Richard Whorf, Frances Rafferty, Spring Byington, Connie Gilchrist, Gladys Cooper.* În rîndul 6: *Ben Blue, Chill Wills, Keye Luke, Barry Nelson, Desi Arnaz, Henry O'Neill, Bob Crosby, Rags Ragland.*



Magia unui decor

chiar în momentul de față se lucrează 6 filme despre perioada lui de aur printre care: «Myra Breckinridge» în care reapare, după o mică pauză de un sfert de veac, Mae West, vedeta indestructibilă.

Leul a îmbătrînit

Dar cine poate merge înainte uitîndu-se mereu spre trecut? Într-un fel boss-ii Hollywoodului au căzut în propria lor capcană.

Pornită din observarea atentă a unui fenomen social («Am văzut că publicul se interesează în primul rînd de oamenii pe care-i vede pe ecran», spunea bătrînul Zukor), politica Hollywoodului s-a axat exclusiv pe cultul starului, neglijînd evoluția realităților sociale, schimbarea gustului public. Stelele capătă onorarii astronomice, filmele devin din ce în ce mai scumpe. Pentru a concura micul ecran (rentabilitatea cinematografiei în 1956 e cu 24% mai mică decît în 1946) s-au produs filme-mamut pe ecrane-mamut, care imobilizează capitaluri-mamut. Treptat, ele se vor dovedi din ce în ce mai puțin rentabile. În 1969, 5 din cele 7 mari companii au pierdut peste 100 milioane dolari. Rețeta magică de altădată, «actori faimoși în piese faimoase», nu mai funcționează. Publicul (în S.U.A. 60% dintre spectatori sînt tineri sub 30 de ani) cere altceva. S-a produs o mutație, o revoluție în gusturi, în preocupări. Filme noi, cu actori necunoscuți, cu un buget foarte mic au avut un succes uriaș și au raportat de zeci de ori prețul lor de cost. Așa s-a întîmplat cu «Easy Rider» care a costat 400 000 dolari și a adus încasări de 30 000 000 dolari în 6 luni. Aceasta în timp ce studioul i-a plătit lui Julie Andrews 1 000 000 dolari pentru a *nu* mai turna noul film contractat care se prevedea că va aduce pierderi mai mari.

Fără îndoială, criza Hollywoodului are cauze multiple printre care nu e de neglijat nici evoluția comunicațiilor: ce nevoie e să cheltuiești o avere ca să reconstitui Verona la Hollywood, cînd costă mult mai ieftin să turnezi direct la Verona? Apropo! La licitația M.G.M. s-a vîndut și piața Julietei și a lui Romeo, din filmul cu Norma Shearer și Leslie Howard.

Nici mutația interesului publicului pentru problemele politice și sociale nu e străină de această criză. Prinse în angrenajul marilor mașinării care altădată le-a adus puterea — iar acum pieirea — casele de filme nu au fost atente la lecția festivalurilor. În ultimii ani, chiar și Oscar-urile au fost atribuite unor filme despre problemele reale — conviețuirea dintre albi și negri («Ghici cine vine la cină?», «În arșița nopții») sau filme sincere, lucide și dureroase despre tineretul Americii de azi, ca «Macadam Cowboy, «Easy Rider», «Laureatul».

Dar lucrul cel mai straniu este asemănarea cu criza cinematografului din 1923.

Atunci ca și acum, «cauza directă și imediată a crizei a fost imobilizarea capitalurilor în afara caselor producătoare, o anumită oboseală față de peliculele stereotipe și a superproducțiilor». Acum jumătate de secol, criza filmului a durat aproape doi ani. Această lovitură atît de grea din care industriașii au tras atunci concluzia că trebuie să fabrice filme rentabile, a avut o consecință fericită: construirea marii case M.G.M.

Leii cei tineri

Dar tot aceleași zine, care au stat la leagănul M.G.M ului, i-au hărăzit și pieirea. În 1969 marea casă de filme a pierdut

Mae West la 77 de ani
Vedeta indestructibilă
reapare
după o absență
de
25 de ani

35 000 000 dolari tocmai cu superproducții și filme neactuale. Acțiunile i-au scăzut la 25 de dolari bucata. Evaluînd valoarea lor reală la 69 dolari, Kirk Kerkorian, unul din magnații cazinourilor din Las Vegas, le-a cumpărat la 35 de dolari. Pentru a-și recupera imediat banii a parcelat pentru vînzare cele 1000 ha. de teren, a scos la licitație muzeul unic în lume de 350 000 costume și decorurile din 25 000 de piese provenite din 2 200 de filme. De asemenea a hotărît să întrerupă turnarea oricărui film al cărui buget depășește 2 000 000 dolari. În loc de 50 de filme, studioul va turna în 1970 doar 15. În fine, actorii vor fi plătiți procentual în funcție de încasări.

În Hollywoodul stelelor îmbătrînite și al vechilor case de filme sclerozate, au năvălit noii lei ai finanțelor, cu noi metode de lucru. «PARAMOUNT» a fost cumpărat de concernul Gulf and Western Oil (petrol), «WARNER BROSS» de Kinnye Shoes (încălțăminte), «UNITED ARTISTS» de Transamerica Comp. (transport). Pe imensul teritoriu al lui «20-th CENTURY FOX» se construiește un cartier cu zgîrie nori stranii, din oțel și sticlă neagră. «PARAMOUNT» și-a vîndut terenul unui cimitir municipal. Doar «UNIVERSAL CITY» nu s-a declarat încă învinsă. Pentru a se menține a devenit și un centru turistic. «Doamnelor și domnilor, priviți un orășel special pentru westernuri. Aici, la dreapta, iată Veneția din secolul XVI; la stînga un cartier din Montmartre...» Dar în toate aceste decoruri, doamnele și domnii turiști îi văd pe marii actori ai ecranului: Henri Fonda, Shirley Mac Laine, Doris Day, Tony Curtis, turnînd în seriale pentru televiziune. Hollywoodul de altădată, Hollywoodul-scandalos, Hollywoodul-marilor vedete, Hollywoodul-mitului, al basmului de celuloid nu mai există.

va fi el părăsit precum Klondike de căutătorii de aur care nu au mai găsit pepite? Va deveni un oraș-muzeu, așa cum susține filmul de televiziune al italianului Carlo Mazzarella? Sau își va regăsi din nou vigoarea prin contactul cu viața tineretului american? Vor vedea sau nu vor vedea copiii noștri filmele unui «21-st CENTURY FOX»?

Să ne ferim de profetizări. Oare n-au proorocit chiar Chaplin, Eisenstein și René Clair că cinematograful va dispare o dată cu introducerea filmului sonor?

Maria ALDEA

CONSTIINTA IMAGINII

Cinema

Primele încercări de a da cinematografului nostru conștiința imaginii sînt «Moara cu noroc» și «Viața nu iartă». Gîndită în funcție de exigențele lăuntrice ale operei, nu fortuită ca altădată, construcția plastică devine în chip manifest o caracteristică de limbaj și de stil. Atmosfera dramatică și misterioasă a întîmplărilor, poezia aspră a peisajului, intensitatea pasiunilor din filmul lui Victor Iliu sînt traduse într-o expresie plastică austeră, de o rigoare nemaiîntîlnită pînă atunci. Mult mai prețioasă decît picturalitatea savantă a cadrelor, îndatorată, de altfel, lui Figueroa, rămîne în «Moara cu noroc» intuiția luminii ca Raum-

cine-plastică

Atmosferă dramatică, misterioasă, intensitatea pasiunilor, plastică austeră

gestaltend, ca modelator al spațiului; e pentru prima oară, la noi, cînd din această putere fabuloasă a ecleraJului se face un mijloc stilistic. Bogăția și violența plasticii din filmul lui Mihu și Marcus, tot acest cortegiu baroc de compoziții pe diagonală în tradiția lui Eisenstein și de clar-obscururi învățate din expresioniștii germani, de ecleraje virulente și de puneri în pagină insolite, materializează o viziune de coșmar. «Viața nu iartă» e un film care se dezvoltă într-o liberă, mobilă dimensiune spațio-temporală, impusă de jocul subiectivității personajelor, un film în care realitatea capătă o dilatare aproape fantastică.

Cu toate că niciunul dintre cineaștii noștri (cei mai buni) nu a ajuns încă să-și cristalizeze stilul plastic, se pot număra de-a lungul ultimilor ani cîteva experiențe nu lipsite de interes, unele chiar remarcabile. Alcătuirea figurativă a acestor filme poartă cu mai multă evidență marca regizorului, plastica a încetat să aibă un caracter accesoriu, recăpătîndu-și drepturile. A restabili suveranitatea imaginii e, pare-se, o aspirație comună.

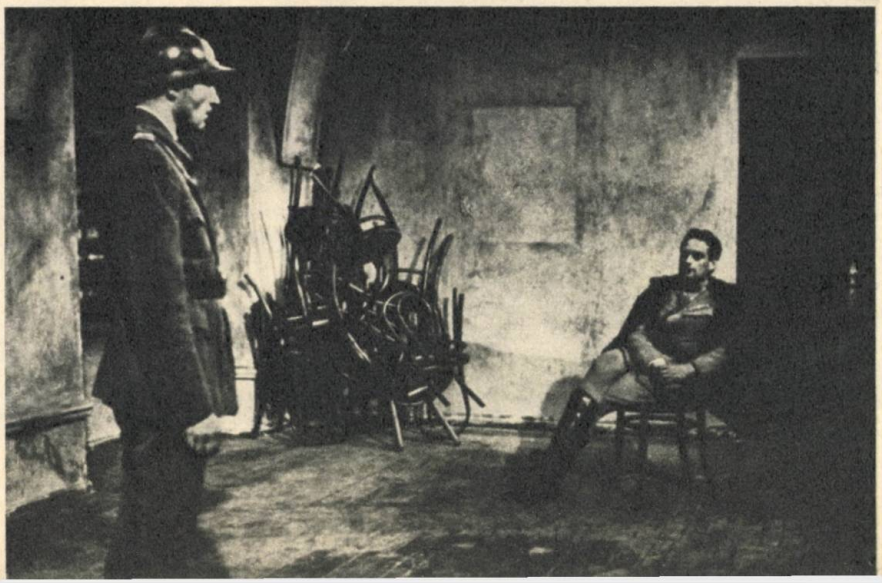
Pasiunea pentru decor e esențială la Ciulei. În toate filmele, mai pronunțat în «Erupția» și «Valurile Dunării», poate mai puțin în «Pădurea spînzuraților», decupajul avantajează scenografia, îi impune prezența. O gară pustie, o cameră umilă de hotel, birourile părăsite, peisajul lunar din care răsar sondele, pădurea geologică, curtea castelului cu latrina de lemn, profuziile de obiecte din «Pădurea spînzuraților», stivele de coșciuge, grămezile de scaune, de bocanci, micile obiecte risipite în camera logodnicei, toate aceste decoruri sînt iubite pentru fotogenia lor ușor prețioasă; ele fascinează o sensibilitate «estetică», la care cultura a devenit, natură, cum e cea a regizorului. Ciulei compune cu un rafinament de orfevru, abandonîndu-se gustului pentru baroc, dînd imaginilor o corporalitate somptuoasă. El pune între spectator și subiect filtre savante.

Ca și Ciulei, Pintilie este un plastician remarcabil, cu alte înclinații, desigur, dar tot atît de marcate. Virtuozitățiie tehnice, puține de altfel, care existau în «Duminică la ora 6» au dispărut în «Reconstituirea», operă în care limbajul s-a purificat căpătînd o severitate clasică. Pintilie e un spirit anticalofil și fotografia filmelor lui nu poate fi decît crudă, uneori chiar neglijentă, despovărată de obsesia

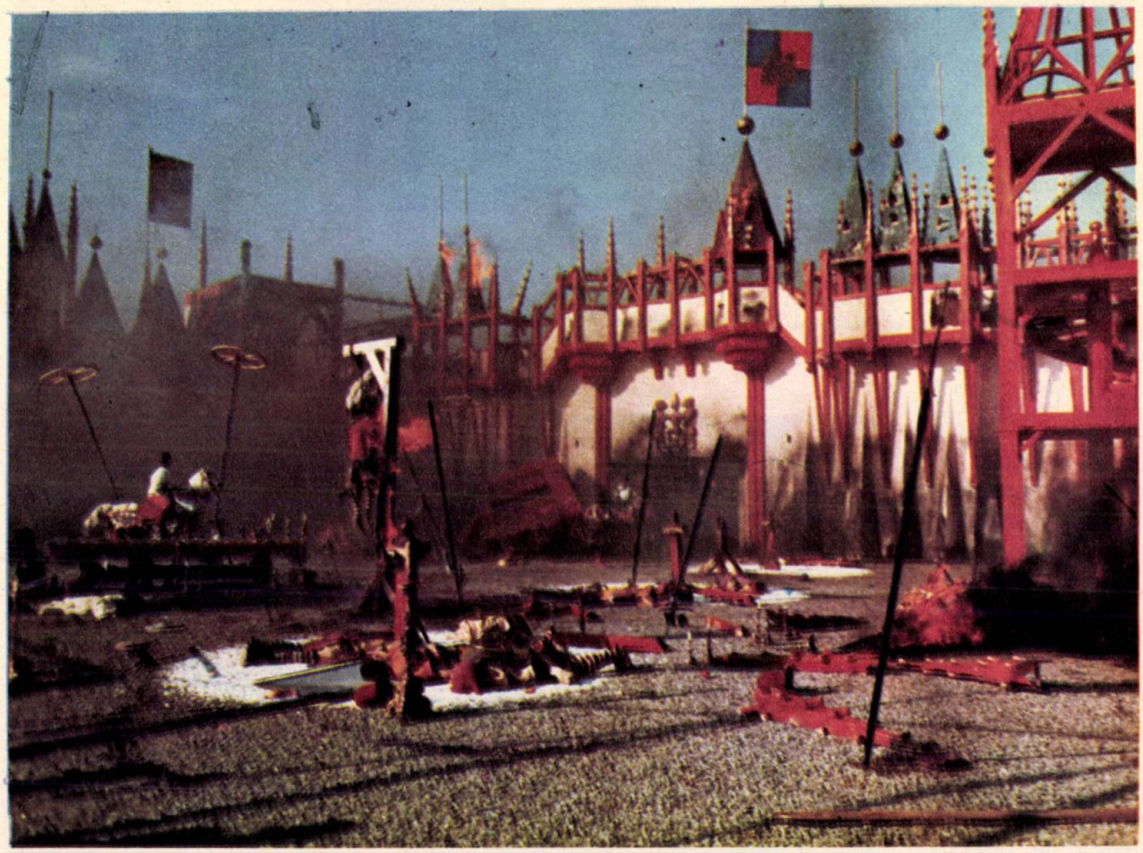
Atmosferă expresionistă
(«Viața nu iartă»)

Pasiunea pentru decor este...

...esențială la Ciulei
(«Pădurea spînzuraților»)



Gopo
răsfoind paginile...



unui album fabulos
(«Harap Alb»)

compozițiilor caligrafiate și a eclerajului studiat. Această formulă plastică ascunde prezența autorului și ne dă și ea senzația că filmul se naște sub ochii noștri, spontan. Cineastul aspiră la o scriitură albă, de o transparență cristalină, suplă și riguroasă: vrea să mînuiască o cameră-stilou.

Construcția plastică din «Anotimpuri» al lui Știopul urmărește obținerea muzicalității și încearcă folosirea metaforică a tonurilor. Filmul e dominat de prezența albului, pur, strălucitor, luminiscent, căruia i se asociază sugestia grației infantile, a delicatetei sentimentului erotic, a echilibrului și liniștei lăuntrice. Zăpada, coroanele pomilor înfloriți, firele de bumbac care se țes tremurătoare în război, recipientele din laborator sînt adevărate stenograme ale atmosferei. Tonul închis introduce întotdeauna sugestia dramatică în episodul «Arșiță», transcriind o stare de tensiune erotică, în în ultimul scheci — acea istorie melancolică și tandră a bătrînului savant — insinuînd presimțirea morții. Un ochi rafinat, sensibil de data aceasta la efecte de grafism, se regăsește și în «Ultima noapte a copilăriei», dar aici există o anume sofisticare, o afectare a formulei stilistice.

În «De-aș fi... Harap Alb», viziunea plastică a lui Gopo (care și-a dat măsura talentului în filmul de animație) își caută sugestiile și punctele de sprijin în cele mai diverse experiențe ale picturii, vechi și noi. Urmărind aventurile eroului, răsfoim de fapt paginile unui album fabulos; privind compozitia cadrelor si rezolvările cromatice, ne delectăm cu o sumedenie de citate alese de gustul sigur al scenografului și operatorului. În cele din urmă însă această obsesie a referințelor nu duce prea departe. Invenția plastică prodigioasă nu își găsește corespondențe mai adînci în tratarea regizorală a basmului lui Creangă, rămîne autonomă și ornamentală, aș zice. Astfel putem vedea două filme desfășurîndu-se paralel într-unul singur: o feerie de o mare luxuriantă și splendoare imagistică și o încercare — timidă și greoaie, fără prea multă inventivitate — de a rescrie povestea clasică în cheie umoristică, parodică. În «Senso», făcînd trimiteri la pictura macchiaiolilor, Visconti găsise picturii echivalentul cinematografic și știuse să deducă construcția plasticii din stilul întregului film. «De-aș fi... Harap Alb» rămîne o vizită într-un muzeu.

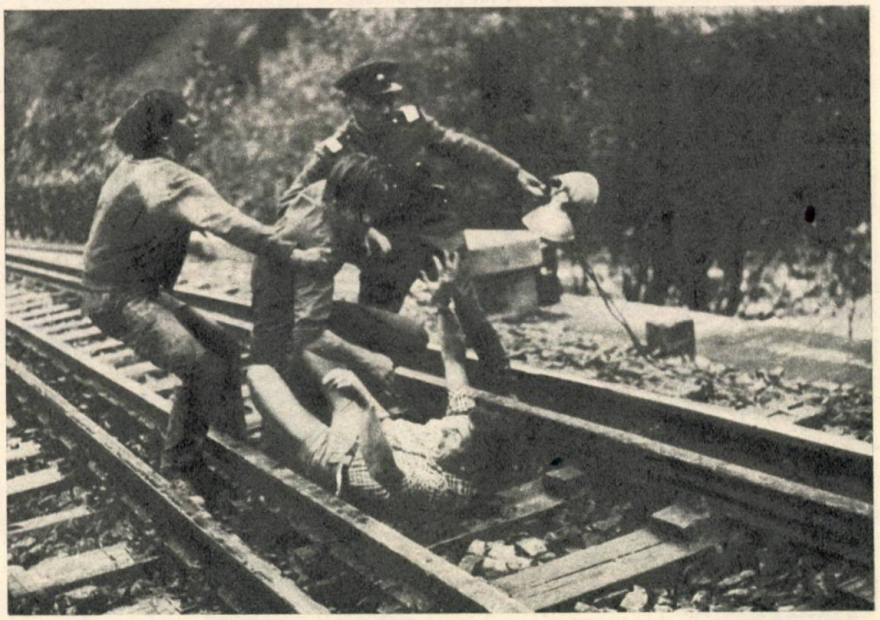
Grație infantilă în tonuri de alb («Anotimpuri»)

Unele virtuozități tehnice au dispărut («Duminică la ora 6»)

Toate aceste filme, la care s-ar mai putea adăuga desigur și altele, trec de simplul exercițiu de digitație și prevestesc, s-ar părea, o altă vîrstă artistică a autorilor lor. Undeva, Elie Faure scria cu maliție despre regizorul pentru care compunerea plasticii filmului, grija față de aspectul vizual al operei nu înseamnă nimic altceva decît strădania de a face sensibilă diferența dintre un elefant și o umbrelă. Imaginea unui asemenea cineast, pe care o știm de mult timp, începe să dispară.

George LITTERA

Limbajul s-a purificat («Reconstituirea»)



ei despre arta lor

13 REGIZORI + 1

O decadă din cele şapte cîte numără arta a 7-a. O decadă despre care unii au afirmat că marchează o criză. O decadă de-a lungul căreia fiecare cineast şi-a reconsiderat gîndirea, atitudinea, şi-a pus în discuţie propriile-i erori sau conformisme, a fost tentat să se autorenege, obligat să se înnoiască. Cuvîntul criză a plutit în atmosferă, dar se poate însă vorbi de o criză a cinematografiei, într-o decadă în care au dat opere majore, regizori ca Antonioni, Resnais, Forman, Tarkovski, Polanski şi atîţia alţii?

Spicuim cîteva din părerile unora dintre ei.

L.C.

DESPRE CREZUL LOR

MICHELANGELO ANTONIONI: «Nu manipulez niciodată noţiunile alienării. Mi s-a lipit această etichetă. Alienarea are o semnificaţie anumită la Hegel, alta la Marx şi o a treia la Freud; aşa că nici nu e posibil să i se dea o definiţie care să epuizeze toate datele. Oricum, este o problemă de filozofie şi eu nu sînt nici filozof, nici sociolog. Treaba mea constă în a relata poveşti prin intermediul imaginilor».

STANLEY KRAMER: «Din clipa în care m-am ancorat în vîrtejul temelor sociale, am gravitat probabil doar în jurul unei problematici, pe care, conştient sau inconştient, vroiam s-o expun în filmele mele.

M-am concentrat asupra acestor aspecte şi am făcut din ele izvorul «puterii» mele. Fie că am înfăţişat distrugerea întregii lumi («Ultimul ţărm»), fie că am vorbit despre necesitatea libertăţii de predare în învăţămînt («Procesul maimuţelor») fie că am tratat problema negrilor ca problemă majoră («Lanţul»), fie că am încercat să scot la iveală vina întregii omeniri («Procesul de la Nürnberg»), nu am abordat nici una din teme într-o manieră mai puţin declarativă, în aşa fel ca forţa, puterea şi importanţa ei să reiasă din tratare, să izbucnească din interior spre exterior».

DESPRE LIMBAJ

GLAUBER ROCHA: «Nu afirm că fac cinematograf poetic sau proză filmică — sînt categorii ce ţin de literatură... Dar am ales ca punct de plecare pentru «Dumnezeul negru şi diavolul alb» un text poetic cu limbaj metaforic, fiindcă prefer acest gen literar.

...La ora actuală mişcarea «Cinema nuovo» a produs filme de anvergură internaţională, aşa că are libertatea de a se mişca şi chiar de a inova. Limbajul cinematografic trebuie să fie internaţional, dar nu trebuie să fie conformist».

DESPRE REGIE:

JOSEPH LOSEY: «Îmi dau perfect de bine seama că nici un film nu se bucură de atenţia cuvenită dacă nu are ceea ce

«Alienarea — o etichetă care mi s-a lipit»
(«Eclipsa» — de Michelangelo Antonioni)

«În vîrtejul temelor sociale»
(«Procesul maimuţelor» de Stanley Kramer)

OPERATOR

eu numesc «o semnătură». Şi socot că poţi, privind opera oricărui mare pictor sau sculptor, să ştii cine a făcut-o, chiar dacă există mari fluctuaţii de stil şi de personalitate în cadrul creaţiei aceluiaşi artist. Dar dacă filmul nu are o pecete a lui şi dacă această pecete, cu toată deferenţa cuvenită scenaristului, actorilor, scenografului, nu se datoreşte exclusiv regizorului, care este un fel de filtru prin care se răsfrîng toate contribuţiile celorlalţi creatori, filmul nu are valoare».

DESPRE ACTORI

STANLEY KUBRICK: «Socot că un actor poate fi întotdeauna ajutat dacă îi faci un plan mai lung. Trebuie să recurgi la un compromis între stilul cinematografic pe care vrei să-l obţii şi jocul actorilor pe care vrei să-i evidenţiezi. Chaplin este exemplul cel mai edificator».

DESPRE CULOARE

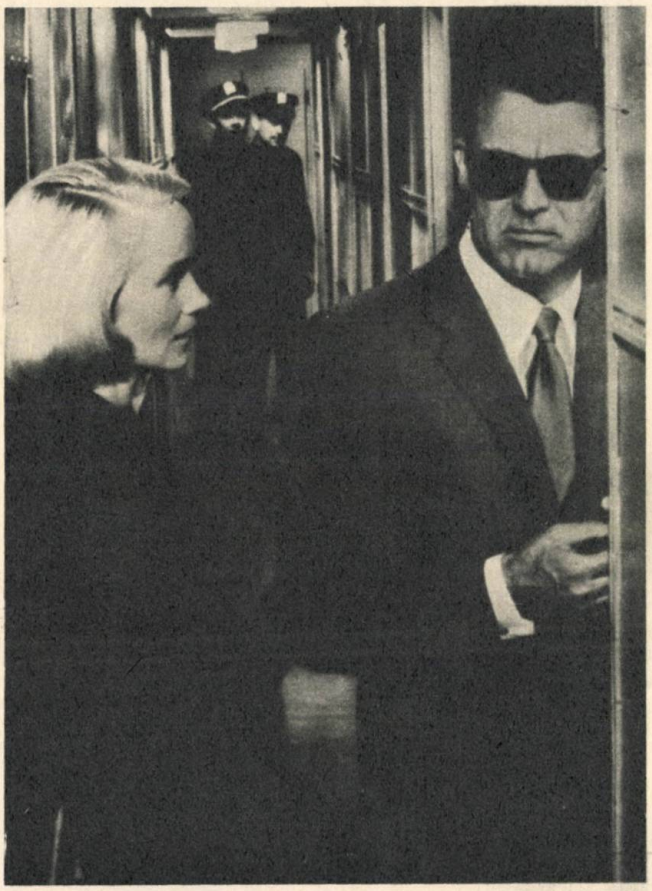
ANDRE DELVAUX: «N-am vrut să creez prin folosirea culorii o diferenţiere între planul real şi cel ireal. Am procedat cu colorul la fel ca şi cu alb-negrul; adică, am încercat să regăsesc nuanţele de cenuşiu, de negru şi de alb. N-am pus în valoare diferite obiecte colorate. N-am vrut cu nici un preţ ca nuanţele color ale peliculei să semene cu cele create pe pînză de pictorii impresionişti».

NICHOLAS RAY: «Nu am proiecte de film alb-negru. Consider că e o fază depăşită. Singura raţiune care m-ar determina să mai lucrez în alb-negru ar fi cea a economiilor; nu consider că prin alb-negru exprimi mai bine realitatea sau că te apropii de documentar. Poate că unii preferă alb-negrul, dar eu îi suspectez de preferinţe snoabe».

DESPRE DECOR

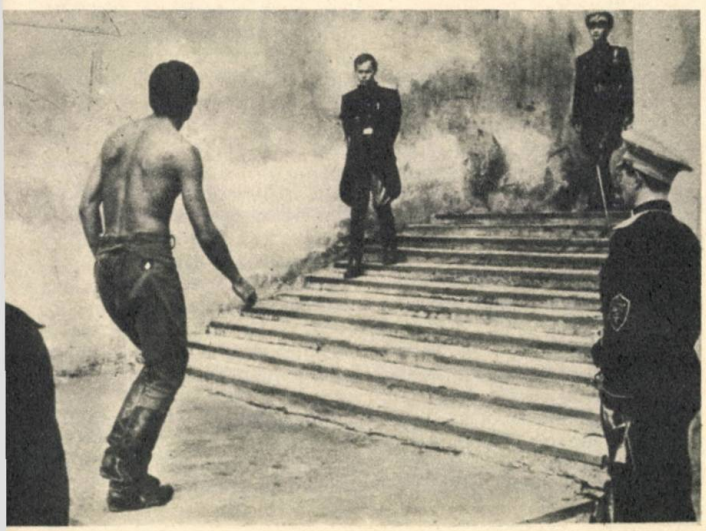
ALFRED HITCHCOCK: «Pun să se construiască numai detaliul de decor strict necesar. Nu e cazul să se ridice un întreg hall de hotel, cînd am nevoie doar de un colţ. Un colţ pe care atunci cînd îl filmez dintr-un anume unghi, să dea impresia că face parte dintr-un întreg. Există regizori care, nepricepîndu-se la aceste aspecte ale muncii, neştiind unde să-şi amplaseze camera, pun să se clădească un hotel întreg; e vorba mai ales de regizorii proveniţi din teatru.

De pildă, cînd filmam «Vertigo», ne trebuia camera lui Jimmy Stewart, un detectiv care nu mai practica meseria şi care trăia la San Francisco şi se înscrisese la o şcoală; aşa că am trimis operatorul la San Francisco să caute un asemenea detectiv şi să-i filmeze camera. La «Păsările» am trimis fotografiile tuturor celor aleşi să apară în film — bărbaţi, femei şi copii — la secţia costume, în aşa fel încît aceştia să le copieze felul de a se îmbrăca şi să nu facă greşeli în suprinderea personalităţii lor reale. Iar pentru camera învăţătoarei, am trimis echipa la casa învăţătorului din localitatea Bodega Bay, unde turnam, să o filmeze în culori, exact aşa cum era».



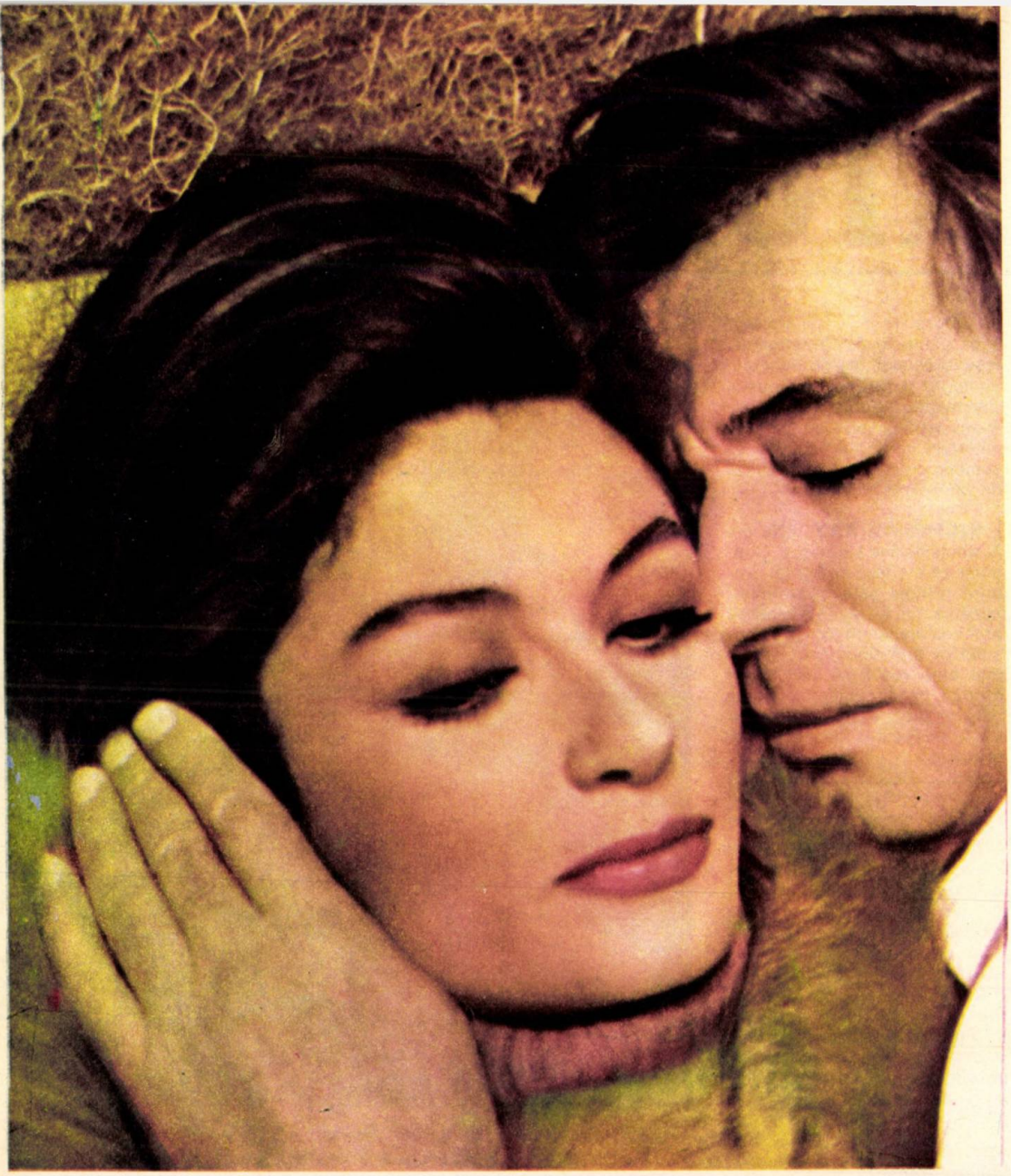
«Construiesc numai un detaliu de decor »
(«La nord prin nord vest» de Alfred Hitchcock)

«Muzica poate avea o mare semnificaţie»
(«Roşii şi albii» de Miklos Iancso)



DESPRE DOCUMENTAR

EVALD SCHORM: «Filmul documentar înseamnă pentru mine baza muncii în cinematografie. Simt nevoia să revin mereu la documentar, deoarece oferă un cîmp de activitate pe cît de bogat, pe atît de interesant. Nu-l consider de loc o cale de a face practică pentru filmul artistic ci, dimpotrivă, un izvor de impresii trăite, indispensabil cineastului. Documentarul te învaţă să priveşti obiectiv. E un fel de cunoaştere nemijlocită a vieţii. De asta aş dori să mai fac filme documen-



«N-am vrut să disting realul de ireal prin culoare»
(«O seară, un tren» de André Delvaux)

tare. Problema e dacă o să reușesc, fiindcă e foarte greu».

DESPRE MUZICĂ

MIKLOS IANCSO: «De la supărătoarea experiență avută cu «Clopotele au plecat la Roma» mă tem de simboluri. Mă mir ori de cîte ori se afirmă că filmele mele sînt pline de simboluri. Eu caut să mă exprim cît mai concret și simplu... Dar în anumite momente muzica poate avea mare semnificație simbolică (de pildă, ultima secvență din «Așa am venit», cînd eroul se îndepărtează). Melodia care se aude e un fragment din Bella Bartok — în restul filmului nu există practic nici un fel de muzică. Pentru mine și pentru cei din țara mea, această muzică e simbolică».

WLADIMIR PURISA DJORDJEVIC: «Cînd, într-un film american, auzi muzica din ce în ce mai tare, e vorba sau de un sărut sau de o moarte. Eu nu mă împac cu această concepție. Cînd am turnat «Tinăra fată» aveam foarte puțini actori pe platou și pentru ca să realizez o bătălie dintre partizani și nemți a trebuit să mă limitez doar la 10 actori. Atunci am folosit o melodie nemțească, am suprapus-o muzicii autohtone și, în loc să arăt cum se apropie partizanii sau inamicii, făceam să răsune mai tare una dintre melodii. A ieșit foarte bine. Muzica poate fi un foarte bun regizor».

DESPRE IMAGINE

GEORGE CUKOR: «Colorul meu se datoreaza unei strînse colaborări cu Hoyningen — Huene. Lucrez cu el și cu un director artistic, Gene Allen. Toți trei lucrăm cu operatorul, așa ca fiecare detaliu să se integreze întregului. Mulți operatori hollywoodieni își cunosc extrem de bine meseria! Așa că îi consult adesea, deoarece ei intuiesc o serie de detalii foarte importante cu privire la actori și la altele. E vital ca aparatul să fie amplasat la locul potrivit; altfel, în majoritatea cazurilor, scena e ratată. Cînd găsești cadrajul ideal, totul începe deodată să se potrivească. Uneori, în special cînd e vorba de comedii muzicale, folosești mai multe camere, ca să mai prinzi un pic de ici și un pic de colo. Iar fragmentele care apar sînt cîteodată de-a dreptul fascinante».

STANLEY CORTEZ: «Există operatori foarte buni, meseriași abili, dar există și un grup de operatori-creatori, oameni care au o filozofie a lor despre aparatul de filmat și despre imaginea cinematografică. De pildă, Gregg Toland și cu mine am fost foarte buni prieteni. Am și elaborat împreună, mai demult, o teorie despre anumite imagini cinematografice, pe care le-am denumit **imagini în adîncime.** Felul nostru de a concepe aceste imagini avea la bază necesitatea impusă de evoluția evenimentelor nu din textul dramaturgic, ci a evenimentelor din jurul nostru. Noi încercăm pur și simplu să ținem seama de viața din jur... În lume se petrec o seamă de schimbări și **imaginea** trebuie să corespundă acestor schimbări».

DESPRE DIALOGUL CU SPECTATORII

ANDREI TARKOVSKI: «Nu sînt de acord cu definiția film «intelectual». Cred că un film pune o serie de întrebări cărora autorul le dă un răspuns prin intermediul unor polemici între eroii săi. Adică: spectatorul privește și e solicitat să gîndească. Personal, sînt de părere că atunci cînd e vorba despre o operă de artă, spectatorul trebuie să privească și să se emoționeze. Pentru că dacă se apucă să reflecteze în timpul unei vizionări, emoția se dezagregă. Abia după spectacol, după percepția emoțională, urmează ca spectatorul să rezolve întrebările. Cu alte cuvinte, acum începe o nouă etapă, cea a gîndirii. Dar în timpul vizionării socot că filmul trebuie în primul rînd să-i emoționeze pe spectatori și numai apoi sa le solicite gîndirea».

ADNOTĂRI LA ACEST ALBUM

Este o mare fericire pentru mine, că dvs. trăiți, sînteți sănătoși și în sfîrșit ați ajuns la pagina 83. Tot anul v-am necăjit cu poze anapoda în coloanele revistei, de sughițam din zece în zece secunde. Aceeași cursă perfidă vă așteaptă de fapt și în acest almanah, unde am presărat «vederi» cu vedete pentru izbăvirea păcatului meu primar. Dacă ați fi luat-o de la coadă tot la pagina 83 ați fi ajuns, deoarece viclenia omenească e mare, iar cei care citesc de-a-ndaratelea crezînd astfel că scapă de prefețe, nu vor scăpa în schimb niciodată de răspunderea morală pe care și-o asumă singuri și neștiuți de nimeni. Totul e pregătit anume încă din jumătatea lunii iulie pentru ca dvs. să aveți de revelion ultimele știri într-un almanah proaspăt. S-a constatat că totuși nu se poate tipări o singură pagină (adică 83) și astfel s-a ajuns la ideea unui almanah întreg. Bineînțeles, că s-a consumat energie cu tona pentru această lucrare, dar trebuia justificat într-un fel pe ce o să dați dvs. banii.

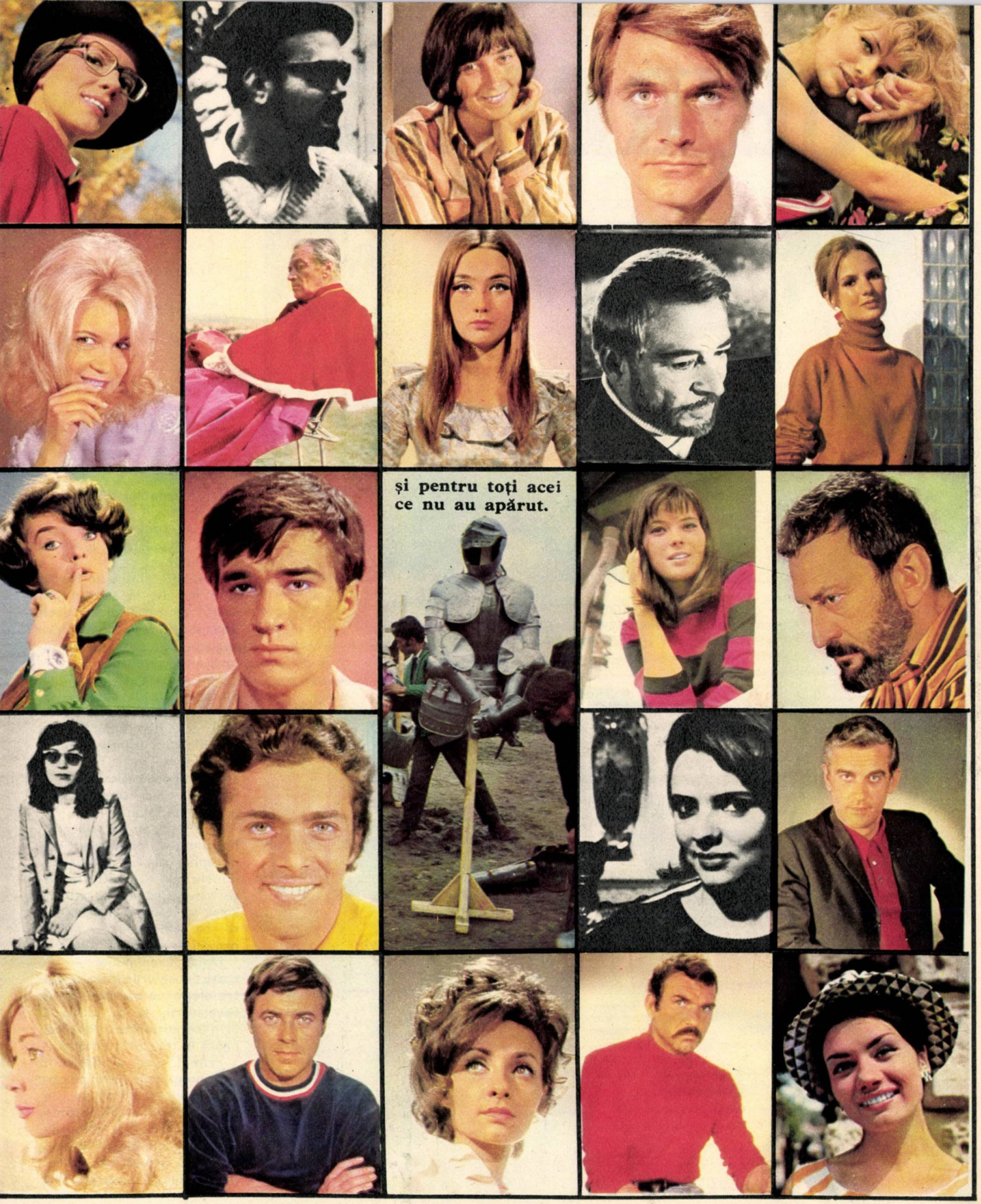
De fapt specialitatea mea sînt pozele. Cum vă spuneam; fiindcă de regulă, de cimilituri, se ocupă niște prieteni de-ai mei care pentru treaba asta vin întotdeauna cu un sfert de oră mai tîrziu la serviciu.

Publicînd aceste pagini de fotografii din dorința expresă a redacției (mamă) «Cinema» las prin testament fiului cel bun: «Almanahul '71», acest set de fotografii, să facă ce-o știi cu ele dacă-s așa de bune. Cu această ocazie satisfacem și cererea LEGITIMĂ a unor tovarăși actori-cititori, care și-au manifestat în repetate rînduri nedumerirea de ce revista nu publică și pozemini, gen timbre, cu posibilitatea de a-l avea pe colegul preferat în medalion și a-l purta cu dragoste la gît.

Aurel MIHAILOPOL

apocrife

Carmen STANESCU
Radu BELIGAN
Elena și
Toma CARAGIU
Monica GHIUȚĂ
Constantin RAUȚKI
Irina PETRESCU
George CONSTANTIN
Ileana POPOVICI
George MOTOI
Lilian VELTHER
Ioana BULCĂ
Silviu STĂNCULESCU
Sidonia MANOLACHE
Emanoil PETRUȚ
Marga BARBU
Lucia MUREȘAN
György KOVACS
Emilia DOBRIN
Ion MARINESCU
Ilinca TOMOROVEANU
Florin PIERSIC
Simona BONDOC
Emmerik SCHÄFFER
Draga OLTEANU
Virgil OGĂȘANU
Margareta PÎSLARU
Dan NUȚU
Naghy REKA
Amza PELLEA
Viorica FARKAȘ
Peter PAULHOFFER
Ana SZELES
Mircea ALBULESCU
Irina GĂRDESCU
Gina PATRICHI
Alexandru HERESCU
Silvia POPOVICI
Mircea BAȘTA
Ileana DUNĂREANU
Ion BESOIU
Enikö OSS
Sebastian PAPAIANI
Ion DICHISEANU
Anda CAROPOL
Stelian CREMENCIUC
Maria ROTARU
Ilarion CIOBANU
Mariella PETRESCU


și pentru toți acei
ce nu au apărut.

IUBIREA CA O PASĂRE

ars amandi

Peste toate aceste existențe plutește iubirea, în stare de nenumărate metamorfoze.

Zilele dragostei noastre
(Aleksei Batalov și Tatiana Lavrova — «Nouă zile dintr-un an»)

Un bărbat, o femeie, o dragoste
(Annie Girardot și Yves Montand — «A trăi pentru a trăi»)

Un automobil de curse arată cu totul altfel decît o quadrigă romană. Dar oare esența întrecerilor de viteză s-a schimbat?

O relație dintre un bărbat și o femeie, în secolul XX, arată cu totul altfel decît aceeași relație în condiții sclavagiste. Dar oare esența iubirii s-a schimbat?

Sînt tentată să spun «nu». Sînt tentată să spun «da». Nu mă pot apropia de domeniul atît de tulburător al modificărilor psihice decît cu maximă precauție. I se poate studia simptomatica, dar diagnosticele sînt riscante. Chiar la secole distanță.

Și atunci, pot eu încerca, limitîndu-mă doar la ultimul deceniu, să fac radiografia filmelor de dragoste, să discern eventual semnificații mai largi, să le descopăr tectonica, ba, cine știe, să mai și prevăd o evoluție viitoare?

Două evenimente — cu toate deosebirile estetice dintre ele, mi se par într-adevăr revelatorii, și ca atare, și prin condiționarea lor reciprocă în memoria noastră.

Primul este evenimentul Antonioni, trilogia lui pe care aș intitula-o «Pustiul». Insula aridă din «Aventura», timpul interior al «Nopții», străzile goale ale «Eclipsei», toate se proiectează pe un teren al iubirii devastate. Nici

măcar caracterul spectaculos al dezastrului nu mai respiră acolo. Dezolarea e stăpînă. Deruta își tîrăște transparența ternă pe drame revolute, înțelese sau neînțelese.

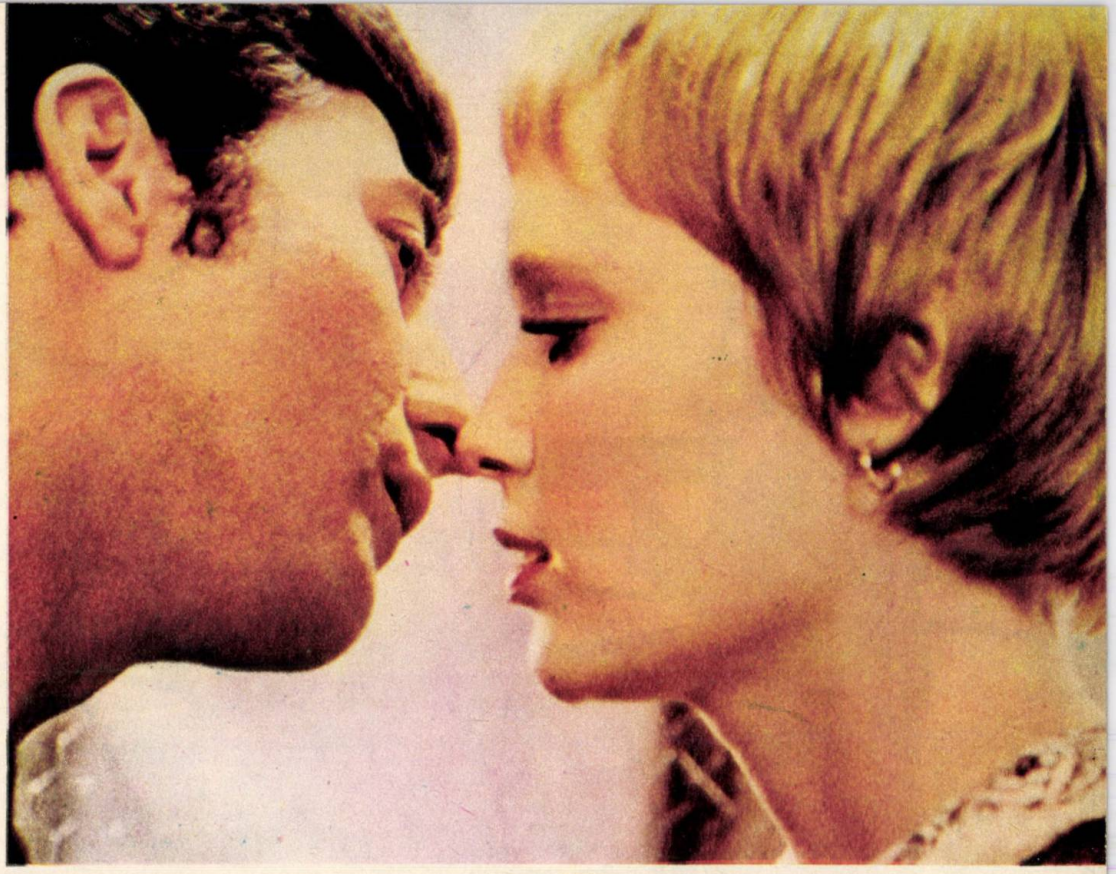
Al doilea este evenimentul Lelouch, pe care l-aș intitula «Speranța». Filmele lui sînt o pledoarie, polemică sau nu, pentru capacitatea iubirii de a învinge, de a se hrăni din cotidian și din propria ei substanță, de a depăși crizele.

Ceea ce mi se pare interesant de subliniat este faptul că, dincolo de permanența acestor «teze» sau «teme», și Antonioni și Lelouch au introdus în mod explicit dimensiunea socială și cadrul concret istoric al demonstrației lor.

Desigur, socialul este mult mai în profunzime tratat la Antonioni și mult mai conjunctural — reportericește la Lelouch. Dar dacă arta unică a lui Antonioni a împins la extrem analiza «uscăciunii», a unei societăți abuzive axate pe exterior, care interzice fertilitatea sentimentelor, apariția lui Lelouch este firească, asemeni unei ape freatice. (Cer iertare celor care consideră o blasfemie alăturarea acestor nume, dar rîndurile mele nu țintesc judecata estetică.) Prezența lor atît de pregnantă în acolada ultimului deceniu oferă indiciile unei realități și evidența unor etape psihice.

Tot societatea de consum dă însă naștere și unor filme mai puțin tranșante. Datorăm robustеții temperamentului latin o serie de tablouri de sketch-uri ale contemporaneității, de o vivacitate plină de umor, de o frivolitate benignă, în care dragostea nu se *scrie* cu D mare, dar nici nu se transformă în coșmar sau în obscenitate. Personal, prefer satirele «scrîșnitoare» ale lui Germi, dar știu totodată să mă destind la ideea că nu tot ceea ce e «ușor» e «ușuratic».

Astfel condiționat și în chip firesc, fără caracter de reacție, apare lirismul unor pelicule ca «Zboară cocorii» sau «Balada soldatului». Aci, între



Prima iubire
(Dustin Hoffmann și Mia Farrow — «John și Mary»)

Dragostea la vîrsta maturității
(Macha Méril și Bernard Nöel — «O femeie măritată»)

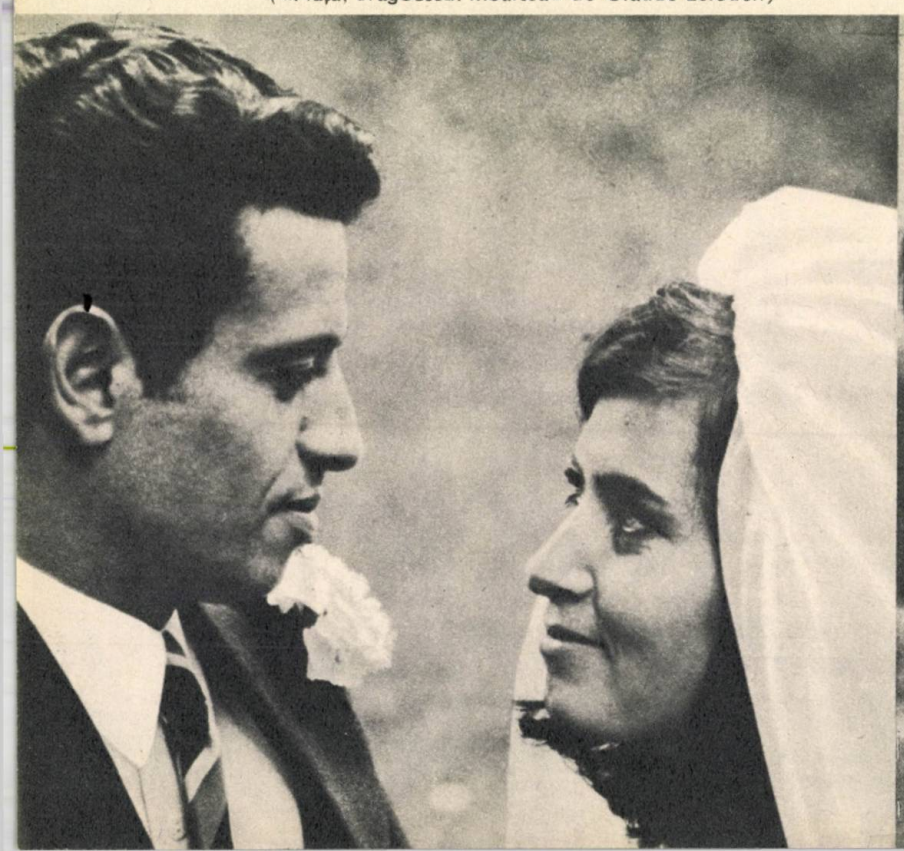
Iubirea, dimensiunea cotidianului
(Rita Tushingham și Murray Melvin — «Gustul mierii»)

viață și moarte, dragostea își ocupă locul major, nesfîrtecată de oglinzi rotitoare, nedesfigurată de oglinzi deformate. Sînt filme care nu te fac să cazi pe gînduri în vederea eludării unor misterioase mecanisme interioare, dar pe care le confirmă spontan, cu toată experiența noastră de sentiment.

Cu o anumită «sănătate», mi se pare că se manifestă în ultimul deceniu filmul englez. Un suflu vital, înnoitor, fără duioșii idilice dar și fără disperări totale, ne-a prilejuit o serie de opere de un umanism lucid, în genul «Gustului mierii» și al altora. Am impresia că asist la un fenomen de regenerare, la repunerea iubirii în drepturile ei naturale, într-o zonă din care s-au izgonit prejudecățile și în care afectele nu se rușinează de nuanțele adolescentine, la o manifestare a *iubirii curajoase*.

Țin să menționez în mod special contribuția lui Bergman la «erotica», evident, convertită estetic, a acestor ani. Cruzimea lor aliată cu

Iubirea, expresia socialului
(«Viața, dragostea, moartea» de Claude Lelouch)



Iubirea, vis de adolescent
(Janet Margolin și Keir Dullea — «David și Lisa»)

poziția și cu adînca incizie psihologică pun într-o lumină și mai penibilă degradantele filme «sexy», de fapt negări ale iubirii și desfințării prin stereotipie a însăși iubirii trupești.

S-ar cuveni să nu omit «Hiroshima, mon amour», «Elvira Madigan», «Soare și umbră», «Amorurile unei blonde», «David și Lisa» (pentru cei care frecventează Cinemateca), «Jules et Jim», și atîtea alte cupluri unite sau dezunite sub soarele negru al tragediilor istorice sau sub însoririle și eclipsele lor interioare.

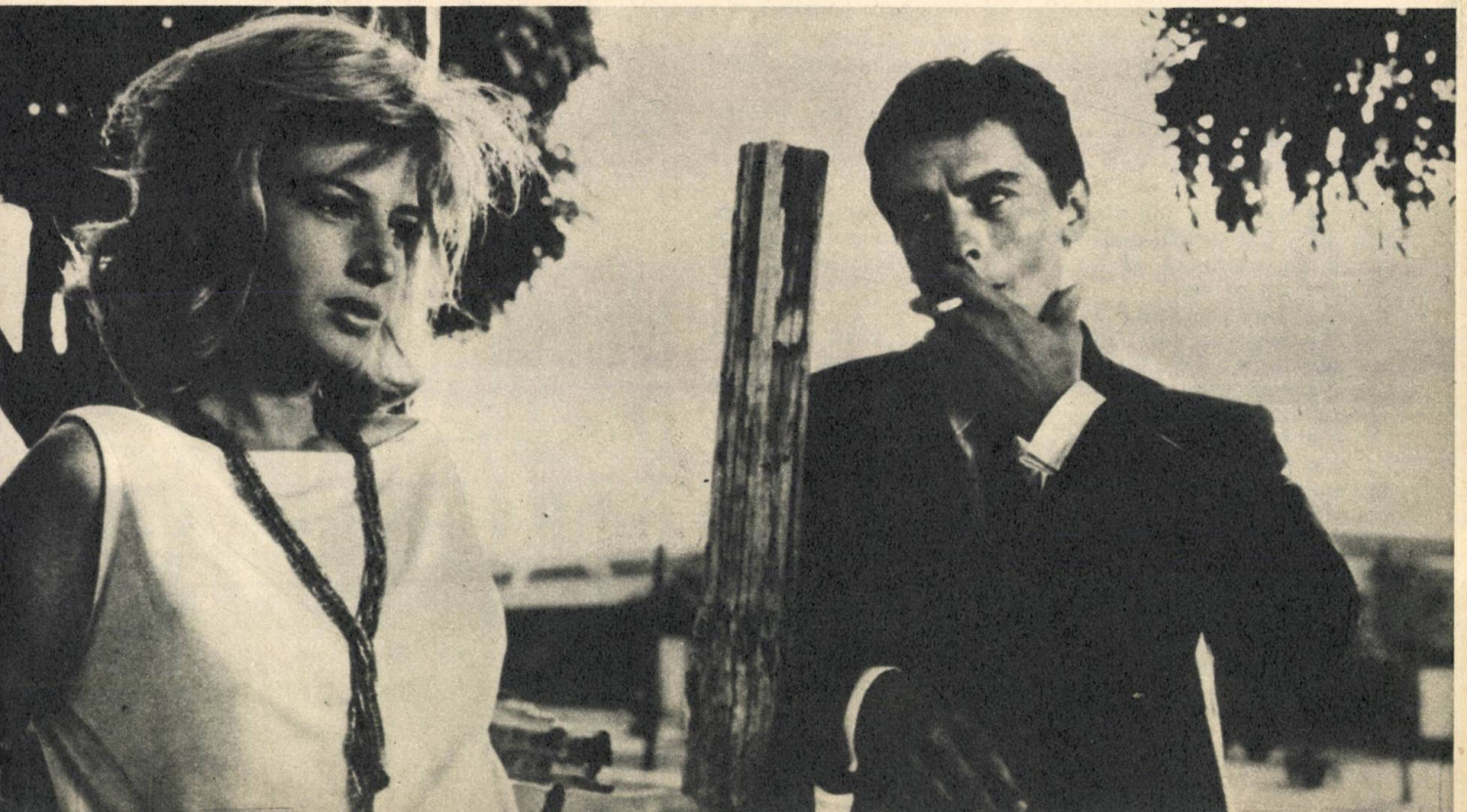
Peste toate aceste existențe plutește iubirea, ca o pasăre în stare de nenumărate metamorfoze, de la alegra ciocîrlie, la majestuoasa lebădă, de la puiul fragil la cutezătorul șoim, de la ridicula dar inofensiva orătanie, la fioroasa pasăre cu dinți, Archaeopterix.

Dar oare n-au fost acestea dintotdeauna ipostazele esențiale ale iubirii? Poate că da. Sigur că da. Poate că nu. Poate...

Nina CASSIAN

Iubirea scrîșnitoare
(Sophia Loren și Marcello Mastroianni — «Căsătorie în stil italian»)

Iubirea înstrăinată
(Monica Vitti și Alain Delon — «Eclipsa»)



culise '70

CE NU ȘTIE SPE

DESPRE 10000 DE SÀBII

Neînfricatul Amza Pellea

Ionuț, alias Andy Herescu

Spectatorii s-au obișnuit, dacă vor să vadă ceea ce se numește o superproducție, să se trezească dimineața devreme și să stea la coadă la bilete. Pentru că iubitorii de spectaculos sînt o mulțime. O dată stinsă lumina în sală, mirajul grandiosului, al marii montări, intră în acțiune. Dar cîți dintre spectatorii care nu-și ascund uimirea, știu ce înseamnă o mare montare, ce se ascunde în spatele ei?

Cîți dintre spectatorii care vor vedea «Mihai Viteazul» vor ști cît înseamnă în cifre, de exemplu, soldații «cîtă frunză, cîtă iarbă» ce vor întuneca pămîntul Călugărenilor?

Pentru a le satisface setea de senzațional, vom încerca să le oferim curioșilor cîteva date edificatoare pentru munca grea de culise pe care o implică un astfel de film:

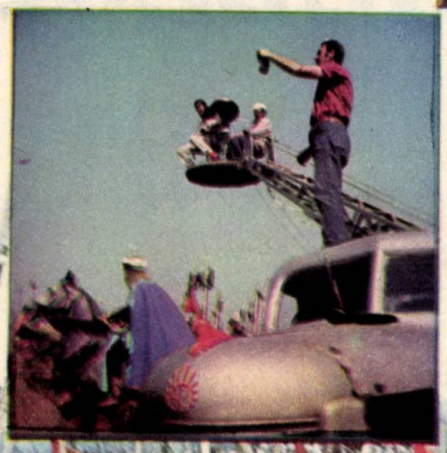
- **Numai la una dintre cele 5 bătălii, și anume la cea de la Călugăreni s-au înfruntat patru armate — valahă, turcă, germană și transilvăneană avînd, fiecare, cîte 5000 de ostași.**
- **S-au încrucișat 10 000 de săbii.**
- **Săgețile din 7 000 de arcuri și-au sfîrșit zborul în platoșele a 8 000 de scuturi și a 1 800 de armuri.**
- **A măturat orice suflare în goana ei o șarjă de 2 000 de cai.**
- **Au împroșcat foc și moarte 150 de tunuri de epocă.**
- **Au fluturat amenințătoare 4 700 de steaguri valahe, turcești, germane, transilvane.**

Dincolo însă de senzațional, dincolo de zăngănitul armelor și de vacarmul luptelor, spectatorii vor fi puși, cu toată gravitatea cuvenită, dinaintea unei glorioase pagini de istorie, a unui exemplu de tactică militară și de diplomație, ale cărei date reale sînt cel puțin la fel de uimitoare, de spectaculoase, pe cît va fi montarea filmului semnat de Sergiu Nicolaescu.

CTATORUL

În Valea Călugărenilor

Motor!
Sergiu Nicolaescu și George Cornea



Una dintre cele 5 bătălii

ars amandi

TE IUBESC TE IUBESC

Să fie dragostea
căutarea imposibilului
de-a lungul
inutilului?

Mă tem de aforisme: sînt ca obsesiile, se imprimă pe scoarță, pe suflet, pe peliculă. Iată una care mă urmărește demult: «*viața e căutarea imposibilului de-a lungul inutilului*». Înlocuim viața cu dragostea (nu asta facem tot timpul?) și vom obține răspuns la toate iubirile nefericite. Există și din celelalte? Poate! Dacă tot ne lansăm în spațiile imposibilului...

Prima iubire

Prima oprire în voiajul amețitor. În căutarea absolutului, fata morgana sufletelor noastre. Ca-n viață, ca-n filme, mai ales prima dragoste e vis și scrum. Himeră și dezamăgire. Pentru că la vîrsta asta iubim iubirea, nu iubitul. Deîmpărțitul, nu împărțitorul.

Filmele românești de dragoste (nu încă *Filmul românesc de Dragoste*) au dibuit acea stare incertă, de dulce ori fulgerătoare toropeală, cînd crezi că viața, cînd crezi că totul...

Un cuplu ne tulburase prin ingenuitate: Ana și Mihai (Anda Caropol — Vasile Ichim). Personaje reluate de Francisc Munteanu în toate filmele lui, la toate vîrstele și în toate distribuțiile, dar cu același nume, parcă generic: Adam și Eva copii, Adam și Eva adulți. Nu i-au reușit totdeauna, nu i-au reușit egal, dar de la ei, prin ei, se poate scrie o scurtă istorie a dragostei în filmul românesc.

Ana Szeles trăiește o întîlnire întîmplătoare, valoric nesemnificativă, dar

La patru pași de dragoste
(Irina Gărdescu — Silviu Stănculescu)

iată, avem o primă schiță a «vîrstei dragostei». A dificilei vîrste cu dramele ei sporite de părinții care nu înțeleg, de lumea care bîrfește, de el care bravează, de ea care nu pricepe... Sfîrșit fericit? Nici nu-mi amintesc, dar filmul avea un ce amărui care-l salva de bonomia împăciuitoare. Apoi un sîmbure de neliniște sporit în «Cerul n-are gratii» cu incertitudinea artistului, cu mizeriile existenței. Francisc Munteanu n-a făcut încă filmul de dragoste visat. Dar el oferă unei virtuale antologii a scenelor de dragoste pe ecran cîteva piese de rezistență.

Andrei Blaier și-a scris partitura sentimentală în major. Pentru Vive — Dan Nuțu, iubirea e chinuitoare în-

trebare, căutare, neliniște. El știe că n-o iubește pe blonda ușuratică (Mariana Mihuț), îi oferă galant și autocritic flori de toate economiile lui și fuge, fuge de ea, fuge de el, fuge de aparențe, ca să caute, într-o realitate mai adevărată — șantierul — adevărul vieții, al sentimentelor. Îl găsește în persoana Irinei Petrescu, dar ea nu e singură, deși de fapt e foarte, și iar o alergare în cerc închis, și iar o neputință, și iar o amînare. Aș zice că «Diminețile unui băiat cuminte» și mai tîrziu «Căldura» sînt sondajele noastre cele mai exacte asupra jocului dramatic de-a dragostea la 20 de ani... Și-apoi e acea maturitate cinematografică ce ne vorbește tot mai convingător despre naivitatea vîrstei, candoarea, prospețimea, dar și amărăciunea primei iubiri evident nerealizate, nerealizabile. «Il n'y a pas d'amour heureux», mai ales la 20 de ani...

Iubirea imposibilă

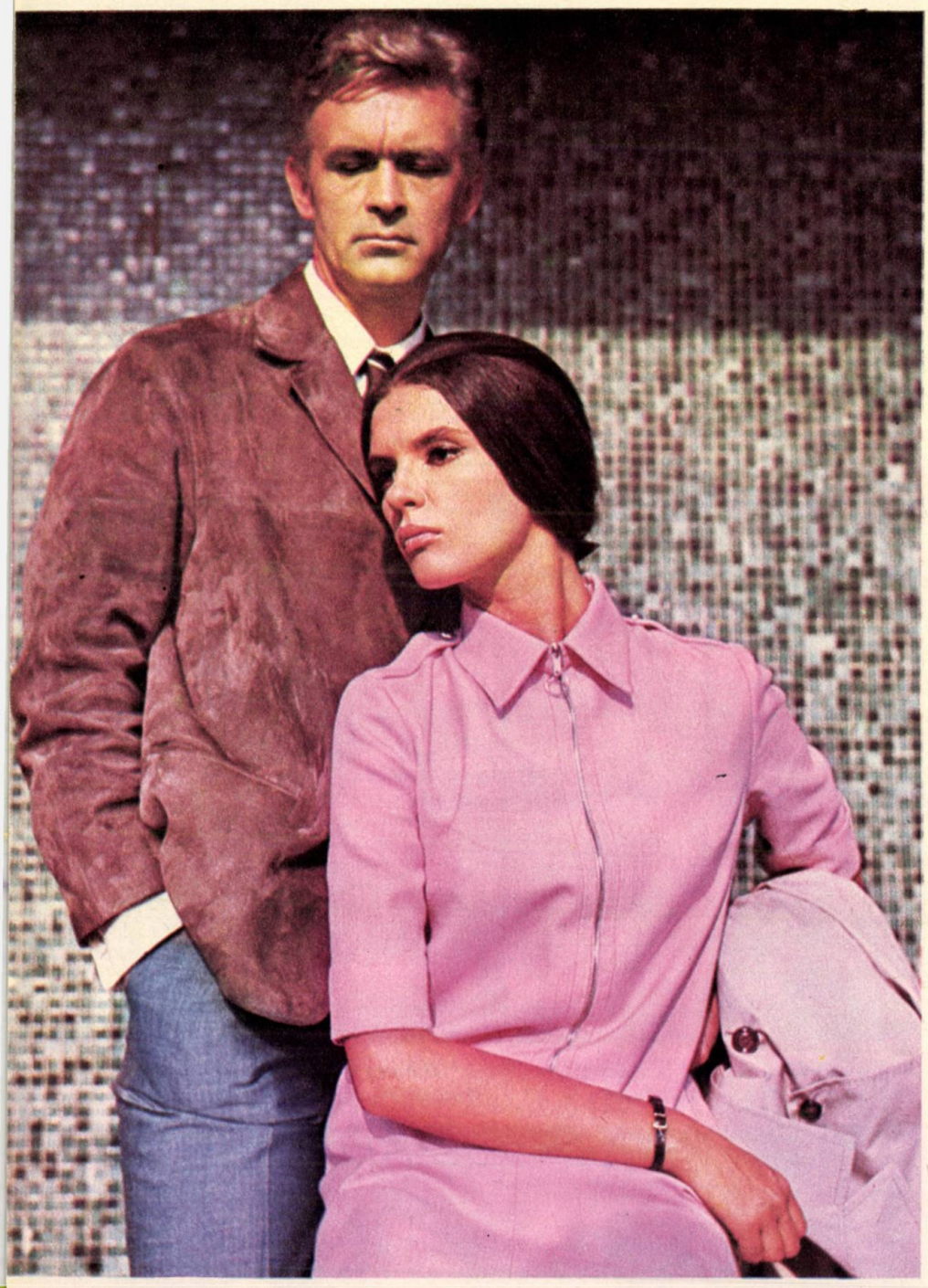
Ea n-are vîrstă, are doar piedici. De tot felul. Din afară, dinlăuntru, din istorie, din geografie sau pur și simplu din dialectică. Pentru că imposibilul există. Ca posibil încă nerealizat, nu ca fatalitate invincibilă. E un imposibil al momentului, care cîndva, în condiții normale, s-ar putea converti în posibil (din nou poate, pentru că ce e sigur în lumea nesigură a sentimentelor?). Cea mai frumoasă dragoste imposibilă pe ecranul românesc a scris-o Pintilie. «Duminică la ora 6» era povestea iubirii zădărnicită de istorie. De fapt, nu zădărnicită, ci convertită în istorie. Dragostea devenea pe acele timpuri de oprimare, act eroic, iar eroismul, iubire. Iubire de oameni, de viață, chiar cînd scadența era moartea. Irina și Pintilie ne-au învățat cum se moare sublim, dar realist, împușcat în burtă, în numele unui ideal și în prezența iubitului care nu înțelege de ce, cum e posibil, cum a îndrăznit dușmanul... Dan Nuțu se mira bărbățește. Adică se revolta acționînd mai departe. Dar privirea lui rătăcită dincolo de lucruri, peste niște chipuri vesele și nătîng, ce continuau să trăiască după ce viața murise, era cel mai frumos jurămînt de dragoste post-mortem pe care l-a înregistrat aparatul unui operator român. Pentru că era hotar de moarte și supraviețuire, de adolescență pășind spre bărbăție cu ochii plini de lacrimi necurse.

Și apoi un alt moment antologic, de data asta Ciulei — Rebengiuc — Ana Szeles. Dragostea se chema așteptarea morții, într-o pace mioritică, pogorîtă în gesturi, în lucruri, la masa tăcerii, la ultimul praznic al vieții:

Ucidem cëea ce iubim
(Margareta Pogonat — Mihai Pălădescu)

Și la nunta mea a căzut o stea
(Ana Szeles — Victor Rebengiuc)

Ratarea din superficialitate
(Leopoldina Bălănuță — Iurie Darie)



Ratarea din prejudecată
(Irina Petrescu — Iurie Darie)

«Iar la nunta mea/ A căzut o stea»

Un fulger de înțelegere dureroasă de revoltă incandescentă, un meteorit despică ecranul într-unul din acele momente — aș îndrăzni să zic geniale — pe care l-a putut zămisli filmul românesc. Rebreanu, Gologan, pe lîngă Ciulei-Szeles-Rebengiuc, dar inspirația rămîne parcă anonimă, ca autorul Mioritei. Ca «Sărutul» lui **Brâncuși, transfigurînd esențe** nu realități. Spiritul unui popor, nu numai matca lui geografică. Momentul vorbește românește chiar cînd nu rostește o silabă. Cîntă în tăcere.

Iubirea ratată

Aici exemplele sînt multe și — m-aș încumeta să afirm — mai dramatice. Pentru că țin exclusiv de noi, de stîngăcia, de orgoliile noastre prostești, de neputința noastră de a descifra esența, de a înlătura ușurința, de a prinde momentul.

«Căci toți ucidem ce iubim/ Dar nu murim cu totul...»

Nici noi, nici victimele noastre. De aceea ne tîrîm prin viață infirmi, cu regretele noastre inutile, cu răfuielile noastre disimulate, cu înfrîngerile noastre convertite în cinisme...

«Meandre» se chema subtila vivisecție a unor suflete ucise de teamă, de prejudecăți, de neputință. Maria Pogonat — sinucigașa care încearcă să tragă la fund și pe ceilalți bărbați ce au iubit-o, o iubesc în felul lor, laș, egoist sau aspru. Pălădescu fusese însă revelația. Pentru că el ascundea sistematic **pasiunea, desvăluind-o amar** în ochi, în cuta aceea severă, ca o linie imperativă ce vrea să pună capăt unui sentiment amăgitor. Săucan maturizează filmul nostru de dragoste, îl face să treacă strălucit examenul de finețe psihologică, de complicată dialectică, interioară. Foștii îndrăgostiți se cheamă și se resping, se vor și se alungă într-un tragic cadril sentimental pe care nu-l poți opri pentru că face parte din tine, din firea, din neliniștea, din materia ta spirituală fluidă și dificilă. E apoi ratarea din superficialitate și tîrzie înțelegere, ca în «Subteranul» (un interesant cuplu virtual: Leopoldina Bălănuță — Iurie Darie); din prejudecată, ca în «Răutăciosul adolescent», ca în «Gioconda fără surîs». Dacă la Breban — Vitanidis, spectacolul interior era mai puțin fascinant ca **cel din afară, la Malvina Urșianu, sobrietatea** internă e travestită exterior în armonii geometrice, ca muzica preclasică; în ritmuri severe, de crom și nichel, ca arhitectura modernă. Cu «Gioconda...», cu «Legenda» (despuiată de orice artificii sentimentale, limpede și demnă ca o «Ave Maria») cuplurile **evoluează într-o ambianță de spirit, nu doar de conjunctură modernă.** Silvia Popovici și Ion Marinescu, stranie și răscolitoare îmbinare de duritate și moliciune, de revoltă și resemnare, de căldură și înghețare. Dragostea a amorțit, ca acele unui ceasornic, într-o oră a regretelor tîrzii și inoperante. Strigătul Silviei în gara pustie e cea mai răscolitoare declarație fără ecou, chemare suspendată în vidul sentimentelor.

Ratarea din duritate
(Silvia Popovici — Ion Marinescu)

Iubirea împlinită

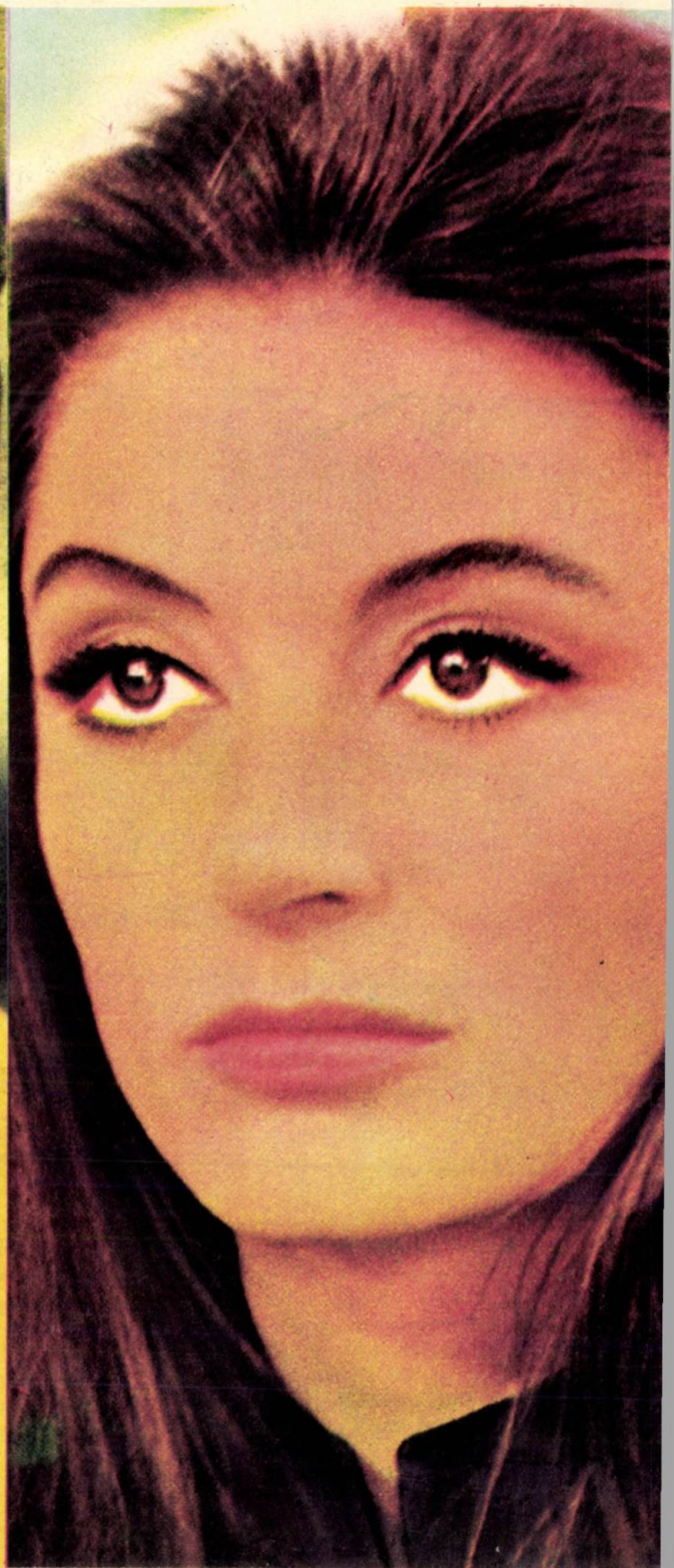
Ilarion Ciobanu visează iubirea-liniște, iubirea-cămin și se apropie de ea pe măsură ce șantierul îl desparte de Marga Pogonat. Un sentiment-prietenie, devoțiune, afecțiune în apusul tinereții ca o senină împăcare cu vîrsta, cu moartea ce se apropie.

Cei doi au părăsit era vulcanilor în fierbere, își desenează o hartă cu coline senine, răcoare și păduri. Pogonat cea de astăzi are voluptatea domoală, rotundă ca mîngîierea unui prunc, maternă cînd toarnă bărbatului ostenit apă să se spele... Dragostea lor nu mai cunoaște declarații, ci gesturi moi, tandre, scrise în termeni casnici care să țină o viață...

E dragostea-refugiu, dragostea-împlinire, dragostea-resemnare, dacă așa se cheamă apusul acela calm și încă strălucitor care anunță înserarea.

Alice MĂNOIU

UN BARBAT SI



O FEMEIE

ars amandi

Film scris și realizat de	CLAUDE LELOUCH
Colaborator la scenariu și la dialoguri	P. UYTTERHOEVEN
Muzica	FRANCIS LAI (Editura Saravah)
Cuvintele	PIERRE BAROUH
Cîntecul „Samba Saravah"	
Muzica	BADEN POWEL
Cuvintele originale	VINICIUS DE MORAES
Adaptarea	PIERRE BAROUH
Cîntecele sînt interpretate de	NICOLE CROISILLE, JEAN-CLAUDE BRIODIN, PIERRE BAROUH
Distribuirea	LES ARTISTES ASSOCIES

INTERPRETAREA:

Anne Gauthier	ANOUK AIMÉE
Jean-Louis Duroc	JEAN-LOUIS TRINTIGNANT
Pierre Gauthier	PIERRE BAROUH
Valérie Duroc	VALERIE LAGRANGE
Antoine Duroc	ANTOINE SIRE
Françoise Gauthier	SOUAD AMIDOU

ECHIPA TEHNICĂ:

Imaginea	CLAUDE LELOUCH
Ingineri de sunet	MICHEL FANO și JEAN BARONNET
Decorator	ROBERT LUCHAIRE
Costume	RICHARD MARVIL
Ecranul	1,33 × 1
Procedeul	Eastmancolor
Durata	2h27'
Premiera	Festivalul de la Cannes, 1966

Marele Premiu al celei de a XX-a aniversări a Festivalului Internațional al Filmului (Cannes 1966)

Marele Premiu al Oficiului Catolic Internațional de Film (Cannes — 1966)

Marele Premiu al Comisiei Superioare tehnice de film pentru imagine (Cannes — 1966)

DECUPAJ DUPĂ MONTAJUL DEFINITIV ȘI DIALOGURI IN EXTENSO

Avertisment: Claude Lelouch nu a scris niciodată un decupaj. El a improvizat aproape fiecare scenă în funcție de dorințele de ultimă oră ale realizatorului său, ale operatorului, adică tot ale lui însuși; de aceea ținem să precizăm că, lăsînd deoparte dialogurile, acest „decupaj" a fost stabilit prin strădania noastră, după o vizionare, plan cu plan, a filmului. Este necesar să semnalăm totuși că, atunci cînd menționăm „travelling", este vorba nu de acel cărucior pe rotile (folosit de două sau de trei ori), ci de un efect de aparat *purtat* (întotdeauna de către Lelouch) sau, așa cum notăm noi, de un zoom (travelling optic).

Jacques G. PERRET

Ecran negru, apoi textul în alb (peliculă color), desfășurîndu-se fără fundal sonor. Acest text se referă la recompensele obținute de film la Festivalul de la Cannes (1966)

Zăgazul de la Deauville

Ecran alb (peliculă color), apoi plan general în contraplonjeu peste un cer iernatic, cenușiu și spumegînd. Panoramic ce coboară spre a cadra, în plan american, o tînără femeie, cam de treizeci de ani, Anne, înfofolită într-un palton maro. Cu mîna, dă mereu deoparte șuvițe de păr pe care briza marină i le răvășește peste față. Vorbind, își pleacă obrazul ca s-o vadă pe mica ei interlocutoare, aflată în afara cîmpului nostru vizual. În planul doi, plaja și marea verzuie pierdută în ceață. Vuiet de sirene de vapoare și piuituri diverse de păsări de mare.

ANNE *(Anouk Aimée)*... Și atunci, fetița începu să se dezbrace și se urcă în patul bunicii... și bunica... știi, îi cam da de gîndit... pentru că bunica asta era cam caraghioasă. Și atunci, fetița îi spuse: — Oh! bunicuțo, ce ochi mari ai!... Și atunci bunica îi spuse: — Ca să te văd mai bine, copila mea. — Oh! bunicuțo, ce nas lung ai! — Ca să te miros mai bine, copila mea. — Oh! bunicuțo, ce dinți mari ai!

Vorbind, Anne își desface brațele și se ghemuiește (zoom înapoi cadrînd un plan general) ca să-și cuprindă și să-și îmbrățișeze fetița, pe Françoise, și ea încotoșmănată toată.

ANNE ...Ca să te mănînc mai bine, copila mea... Și *(rîzînd)* a păpat-o. *(Un timp)* Ți-a plăcut povestea mea?

FRANÇOISE *(Souad Amidou)* Nu...

Aparatul părăsește mama și fetița printr-un panoramic, ca să cadreze (în plan general) marea: un vas (roșu) de pescari se desprinde din ceață, vine spre noi, o cotește, merge de-a lungul radei și înaintează în mare (îl urmărim în panoramic) în timp ce Françoise și Anne continuă să vorbească în afara cîmpului nostru vizual.

— *Ți-a plăcut povestea mea?*

— *Nu...*

ANNE, *din off.* Cum așa, nu? De ce?

FRANCOISE, *din off.* E prea tristă.

ANNE, *din off.* Ah!... Și ce-ai vrea să-ți povestesc atunci?

FRANCOISE, *din off.* „Barbă-Albastră".

ANNE, *din off.* „Barbă-Albastră" ... Stai niței... „Barbă-Albastră"... Bine, a fost odată...

Muzică puternică pe vasul ce se îndepărtează. Plan general în foarte ușor plonjeu și, văzută cu teleobiectivul, mama ținîndu-și fetița de mînă și mergînd cu spatele la noi pe pasarela de lemn a zăgazului. Trec pe lîngă mai mulți pescari ce-și pîndesc undițele. Se desfășoară o primă parte a genericului (titlul și interpretarea).

Străzi din Deauville — ziua

O încrucișare de drumuri, în plan general orientat spre un panou ce indică: „DEAUVILLE-CAZINOUL DE IARNĂ". Cerul e mai puțin înnorat și se zăresc și petice de un albastru foarte limpede. Un bărbat de vreo treizeci de ani, Jean-Louis Duroc, ochelari negri, țigarea între buze, palton, vine spre noi și se oprește, în plan american, în apropierea unui automobil din care abia de distingem, în amorsă, o parte a pare-brise-ului. Cu un aer foarte sever și foarte decontractat totodată, Jean-Louis plesnește din degete în direcția unui șofer pe care nu-l vedem.

JEAN-LOUIS *(Jean-Louis Trintignant).* Antoine!

Rămîne în picioare lîngă mașină și apucă bricheta de bord pe care i-o întinde același șofer pe care nu-l zărim.

JEAN-LOUIS. Te rog decapotează.

Mereu în amorsă, poate fi văzută capota cum se ridică automat, în vreme ce Jean-Louis își aprinde țigara... apoi întinde brațul spre tabloul de bord ca să pună bricheta la loc. Panoramic ușor, urmîndu-i mișcarea (camera fiind pe motor, cu fața la pare-brise, dar necadrînd șoferul pe care încă nu-l cunoaștem). Jean-Louis se așează în sfîrșit (plan apropiat, cu fața la noi, văzut prin pare-brise), deschide ziarul „Times" și, răsfoindu-l, comandă.

JEAN-LOUIS. La golf!... Nu... euh!... la karting!... Nu, în port!...

Mașina demarează și înaintează făcînd ușoare zig-zaguri, pare-se. (Ne aflăm tot în plan apropiat pe Jean-Louis).

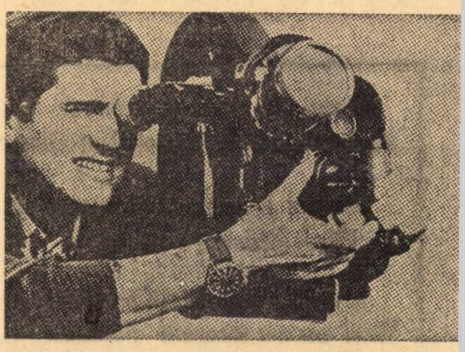
JEAN-LOUIS, *lăsînd să cadă ziarul și vorbind cu țigara între dinți.* Nu, la golf!... *(Un timp)* Antoine, m-am hotărît, mergem la karting.

LELOUCH VĂZUT DE EL ÎNSUȘI

„Mă așteptam ca primul meu film artistic „Ceea ce e propriu omului" (1960) să fie un eșec de critică — pasiunea mea pentru imagine mă împinsese, după cîteva scurt-metraje publicitare, să fac un film de dragul imaginii — dar n-am înțeles niciodată de ce a stîrnit atîta ură!"

Lelouch începe să irite?

„După „Le propre de l'homme" eram falit. A trebuit să mă întorc la filmele publicitare, să fac cheltă printre prieteni pentru ca să pot realiza în 1963 „Dragostea cu dacă" — al doilea lung metraj nedistribuit în Franța, care a făcut 15 săptămîni de exclusivitate la Stockholm. A urmat „Femeia-spectacol" — amestec de anchetă și scheciuri despre femeile care n-au chef să se mărite. Cenzura suprimă din 90 de minute, 65."

Lelouch începe să intereseze publicul?

„Cu „O fată și armele" nu am intenționat o anchetă ciné-vérité despre tinerii „blouson-noir" ci o privire dinăuntru, înțelegătoare, asupra acestor adolescenți. Mi s-a reproșat că, plecînd de la o temă polițistă serioasă, am introdus scene comice. Dar eu cred că filmul trebuie să fie reflexul vieții care își schimbă în permanență registrul... La ora